Nr. 25 HERBST 1993 DM 10,–

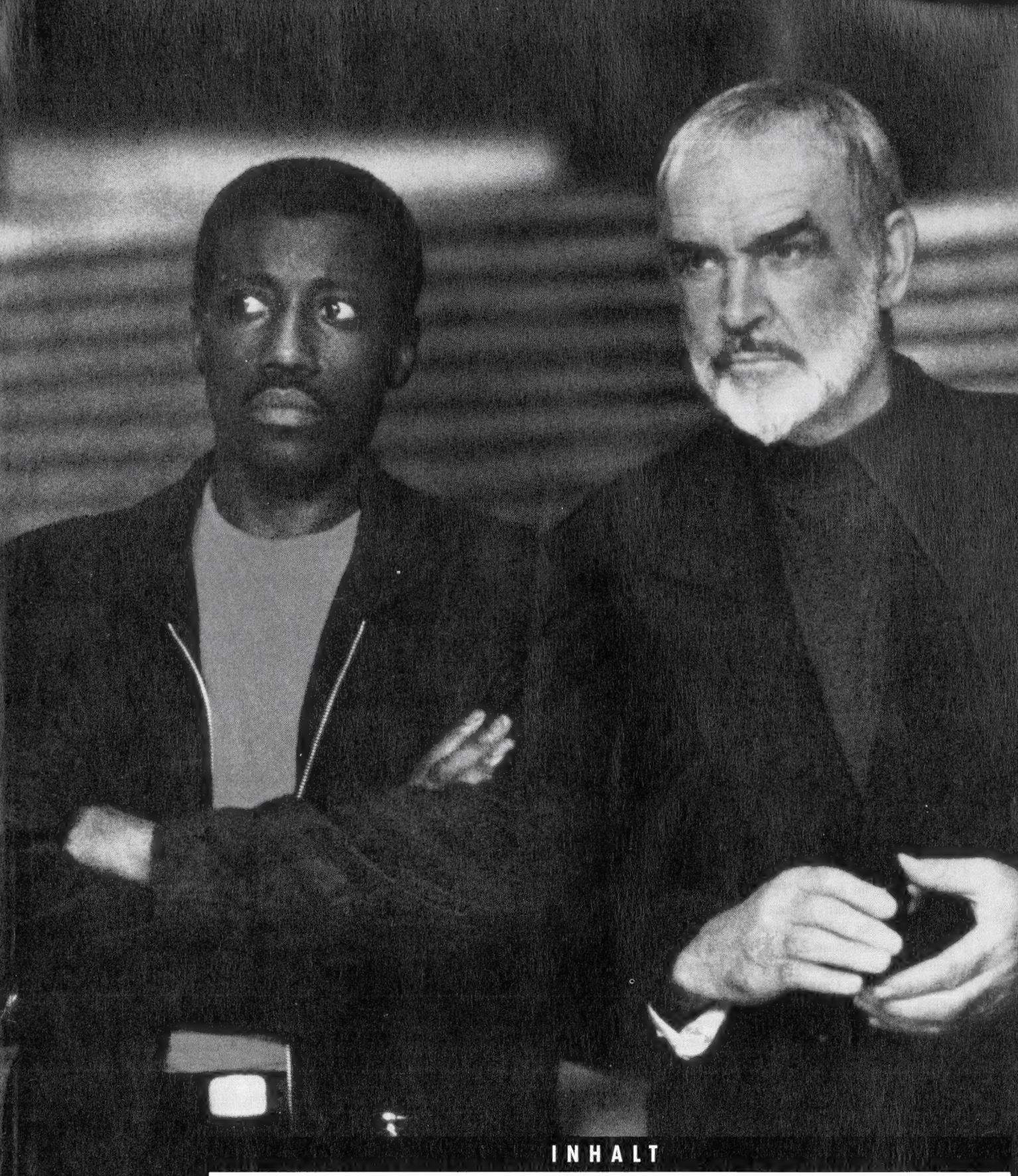
steady cam

EINE FILMZEITSCHRIFT

DIE GROSSE WELLE

Surfer und Filmemacher: Der talentierte Barbar John Milius

CHARLIE SHEEN LLOYD BRIDGES VALERIA GOLINO RICHARD CRENNA
DER LUSTIGSTE FILM SEIT „DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER"!
Ab 23. 9. 1993 im Kino
MR. PRESIDENT
HOT SHOTS!
Der 2. Versuch
TWENTIETH CENTURY FOX präsentiert einen JIM ABRAHAMS Film
CHARLIE SHEEN HOT SHOTS! 2 LLOYD BRIDGES VALERIA GOLINO BRENDA BAKKE und RICHARD CRENNA Musik: BASIL POLEDOURIS
Kostümdesign: MARY MALIN Schnitt: MALCOLM CAMPBELL Produktionsdesign: WILLIAM A. ELLIOTT Kamera: JOHN R. LEONETTI
Executive Producer: PAT PROFT Drehbuch: JIM ABRAHAMS & PAT PROFT Produktion: BILL BADALATO Regie: JIM ABRAHAMS
DOLBY STEREO
ORIGINAL SOUNDTRACK
COLOSSEUM



INHALT

In Venedig: Altman und andere 4
In Cannes: 12 oder 13 Dinge 6
Oscars: Eastwoods Triumph 7
In Zahlen: Sisyphos Arnold 12
Theaterkind: Benjamin Henrichs 14
Sigourney: The Sequel 20

Tagebuch des Kritikers
Von Claudius Seidl 23

Premieren 1993 62
Interview mit **Claude Sautet** 63
...und sein neuer Film 65
Nachspann/Trailer 78

John Milius

Der talentierte Barbar: Ein Interview von George Hickenlooper 28
Guilty Pleasures 34 7 Filme 42 Letzte Worte 55

Die Veloci-Variante

Neue Filme von Spielberg, Pollack, Petersen, Philip Kaufman u.a. 56

George Hickenlooper: Ein Interview und sein Spielfilmdebüt 68

IN VENEDIG:

Fünf Tage am Lido mit Juliette, Michelle, Winona, Altman und vielen Wichtigtuern

Nach einer knappen Woche Venedig zurück, stellt man fest, das Festival ist auch schon angekommen, im deutschen Fernsehen, und zwar mit kennzeichnenden optischen Verzerrungen. Venedig aus der Sicht des heute -journals sieht nämlich aus wie Cannes. Drängelnde Reporter und bedrängte Stars. Ein Affenzirkus. Und mittendrin ein vermeintliches Opfer angeprangerter Polizeiwillkür. Ein Mann, der sein Hemd hochrafft und auf eine nicht sichtbare Narbe deutet, umringt von Polizisten, die ihn abführen. Wenn alle Inszenierungen so wirkungsvoll gewesen wären. Das sei ein Spezialist, hatte mir ein italienischer Freund erklärt, ein Chargendarsteller, der überall als Troublemaker auftauche, weil es zu seinem Image gehöre. Kurz darauf ist er wieder da in der Pressekonferenz von Krzysztof Kieslowski, dessen pathetisches „Let the man speak!" im neuerlichen Tumult der Fotografen untergeht, die in Venedig halt doch nicht so auf ihre Kosten kommen wie in Cannes.

Fünf Tage Venedig wirken enervierender als zwölf Tage Cannes, vorausgesetzt, man versteht die Mostra nicht als Kulturtourismus, wie viele Kollegen. In diesem Jahr, dem 50., hatte sie entschieden etwas Schizophrenes. Auf der einen Seite die Realität, die Amerikaner, stark wie nie, und auf der anderen Seite, immateriell, aber doch schier zum Greifen verfestigt, der Anspruch des Jubiläums, die Identität als Bastion des Autorenkinos und das Bewußtsein, daß nun alles auf eine Karte gesetzt werden müsse. Das stand sich unversöhnlich gegenüber, und jeder Tag schien das Desaster für die Utopie Autorenfilm zu verschlimmern.

Wenn man sich nacheinander durch Filme gesessen hat wie die Wettbewerbsbeiträge von Joao Botelho, Carlos Saura und Maria Luisa Bemberg, die nicht die schlechtesten waren, und wenn man weiß, daß Godard ganz zum Ende der Mostra unerreichbar bleiben wird, wächst sich schließlich der Überdruß so aus, daß man, im Kino sitzend, Gedanken darüber nachhängt, was es damit auf sich hat, daß solche Filme eine Ungeduld, eine Aggression nähren, die zeigen, daß sich Grundlegendes geändert hat in unserer Haltung zu den Bildern. Daß sich jenes grenzenlos Erwartungsvolle, die Hingabebereitschaft und Lust, die vor hundert Jahren aufkamen und allmählich Umrisse bekamen im vertrauteren Umgang mit dem Kino, keine fraglosen Zuschauereigenschaften mehr sind. Die Liebe zum Kino wie die Hingabe an die Bilder sind in die Latenz verdrängt. Für den Alltag, in dem uns von überall die Bilder bedrängen und keinem mehr zu trauen ist, haben wir uns eine Haltung mißtrauischer Reserviertheit zugelegt, einen Widerstand, der nicht mit Überreiztheit oder Bildersattheit verwechselt werden sollte und der beständig auf der Lauer liegt. Das amerikanische Kino weiß damit umzugehen, und zwar oft allzu clever. Die Ignoranz europäischer Filmemacher ist dagegen oft bodenlos. Ihr Erzählen wirkt so antiquiert, weil ihre Bilder so harmlos sind. Als kämen sie aus einer anderen Zeit, als wüßten sie nichts von der eigenen Macht zu verführen, zu lügen und zu überwältigen. Sie stellen sich dumm, und darum langweilen sie.

Botelho hält einen wenigstens eine Weile mit seinem Kunstanspruch bei der Stange und einer suggestiven Landschaft: AQUI NA TERRA, eine doppelsträngige Geschichte um ein trauriges junges Liebespaar vom Land und einen Manager, den unerklärliche lärmende Geräusche in seinem Kopf aus der Bahn werfen. Aber auch hier ist nicht die Verstiegenheit der Geschichte das entscheidende Problem, sondern daß Botelho seinen Figuren solch kraftlos konventionelle Umrisse verleiht.

Venedig 1974. Pasolini spricht über „Film, Industrie und Kultur": *„Tatsächlich ist der Film als Kunst nie reine Kunst, da er auch Ware ist, und als Ware nicht reine Ware, da er auch Kunst ist. Die Ambiguität ist also total: innerhalb des Kunstwerks spielt sich ein Kampf bis auf den letzten Blutstropfen ab, ein unauflöslicher Widerspruch; oder, anders gesagt, wenn es so ist, liegt in der Doppeldeutigkeit des Werks die einzig mögliche Lösung, die einzig mögliche Synthese. Doch bei näherer Überlegung stellt sich bei all dem ein Denkfehler heraus. Kunst und Ware können nicht innerhalb desselben Werks als zwei widersprüchliche Kräfte wirken. Ihre Koexistenz ist nämlich – in einer solchen Auffassung – keine dialektische Beziehung, sondern einfach eine Ungeheuerlichkeit: wie eine Nixe, halb Frau, halb Fisch, oder ein Hermaphrodit, halb Mann, halb Weib – kurz, ein Jahrmarktsbudenphänomen. Kunst und Ware können einander nicht entgegengesetzt werden, denn die beiden Begriffe gehören zwei verschiedenen und inkommensurablen Ordnungen an und*

können sich daher nicht integrieren, sondern höchstens einfach in einem einzigen Körper zusammen vorkommen, was diesen Körper dann zum 'Monstrum' macht."

Gern möchte man sich manche Filme so vorstellen wie Pasolini, als vitales Monstrum, als Körper, in denen ein Kampf bis aufs Messer tobt zwischen Kunst und Markt, Verlangen und Verführung, und wo etwas von der Dringlichkeit, ans Licht treten zu wollen, sich schamlos deutlich abmalen müßte auf der dünnen Emulsionshaut des Filmstreifens. Gerade THE AGE OF INNOCENCE hatte ich mir ähnlich gedacht, weil der innere Kampf zwischen antagonistischen Kräften hier die Geschichte ausmacht. Und weil zu ihr verheißungsvolle Sätze gehören wie „Er blickte über dieses Sehnen nicht hinaus und malte sich nicht aus, wohin es führen mochte", weil es sich schließlich um eine Geschichte handelt, bei der alles, was passiert, völlig konträr ist zu jenem „unvernünftigen und unbeschreiblichen Verlangen", tiefverschlossen im Innern des Helden. Scorsese erzählt Edith Whartons Roman, der sich liest wie ein zum Schmöker komprimierter, sarkastischer Henry James, als sei es aus der Rückblende, mit einer ähnlich tiefgefrorenen, fast jenseitigen Gelassenheit, mit der am Ende Newland Archer als alter Mann von seiner Bank hochblickt zum Fenster seiner idealen Geliebten. Dafür lassen einen die Händedrücke und die beiden Küsse zwischen Michelle Pfeiffer und Daniel Day-Lewis erschauern wie tödlich ansteckende Berührungen. Die mit ritueller Strenge umgrenzte und definierte Welt der Upper ten von Manhattan hat Michael Ballhaus entschieden zu schwelgerisch fotografiert, das Vergnügen, es endlich einmal mit einem Epochenfilm zu tun zu haben, drückt sich lustvoll aus. Andererseits ist THE AGE OF INNOCENCE der Entwurf einer Welt, eine illusionistische Anstrengung, ein Film anderer Kategorie als etwa das sarkastisch polierte und in der Aussparung stilisierte Porträt der zeitgenössischen High Society New Yorks Whit Stillmans in METROPOLITAN.

In L'OMBRE DU DOUTE als einem der wenigen europäischen Wettbewerbsfilme war wenigstens zu spüren, wie ernst es Aline Isserman war mit ihrer Inzest-Geschichte, der sie bis in die kleinesten Verästelungen nachspürt, aus marginalen Details Dichte gibt und zugleich Raum läßt für Phantasie und Anteilnahme. Inszeniert wird die Geschichte eines Verdachts: Ist es nur närrisch verstiegene Vaterliebe oder wirklich jenes ominöse Verbrechen, an dem die Familie zerbricht, nachdem die Tochter sich einer Lehrerin eröffnete und die Maschinerie der Justiz in Gang kam? Erst wenn die ganze Tragweite des Falls begreifbar wird, wobei sich die Erzählung zuletzt ins Klinische verliert, bezieht der Film Stellung. L' OMBRE DU DOUTE hat eine Hauptdarstellerin, Sandrine Blancke, auf deren klindlich unschuldigem Gesicht sich die realen und die eingebildeten Schrecken ihrer Phantasiewelt gleich plastisch abzeichnen, was paradoxerweise ihre Glaubwürdigkeit herabsetzt, innerhalb der Geschichte. Dies offene Gesicht, das bis zuletzt sein Geheimnis wahrt, ist natürlich die wahre Projektionsfläche des Films.

An dieser Stelle muß nun endlich gesammelt von den schönen Dingen Venedigs die Rede sein. Und dazu gehören, um das gleich klarzustellen, nicht mehr die Bellinis in der Bar des Excelsior, die früher ganz objektiv besser schmeckten. Und auch das denkwürdige Champagnergelage auf der Terrasse, nicht stillos mit Spesengeldern bestritten, sondern mit redlichem Roulettegewinn aus dem Casino, würde nur noch halb so viel Spaß machen, weil inzwischen die Berechnenden und die faden Wichtigtuer vom Lido Besitz ergriffen haben. Eigentlich ganz logisch, daß sich unser europäisches Kino analog zur Gesellschaft entwickelt, die es repräsentiert.

Zu den schönen Dingen gehörten selbstverständlich Michelle Pfeiffer und Winona Ryder, wie sie die Bedeutungsaura von blond und dunkelhaarig in Whartons Roman glatt ins Gegenteil verkehren und zu den wundervollsten Inkarnationen des schönen Worts von der bebenden Intensität gerinnen, und wie sie schließlich während der Pressekonferenz schwesterlich verschworen miteinander gickerten.

Anouk Grinberg gehörte dazu in UN, DEUX, TROIS SOLEIL von Bertrand Blier, wo sie koboldhaft herumlichtert, die kindliche Göre, die Verführerin und die Mutter wie luftige Kleider anprobiert, in der farbenstarken, von Musik erfüllten Banlieue von Marseille, die wie eine Erfindung arabischer Geschichtenerzähler aussieh.

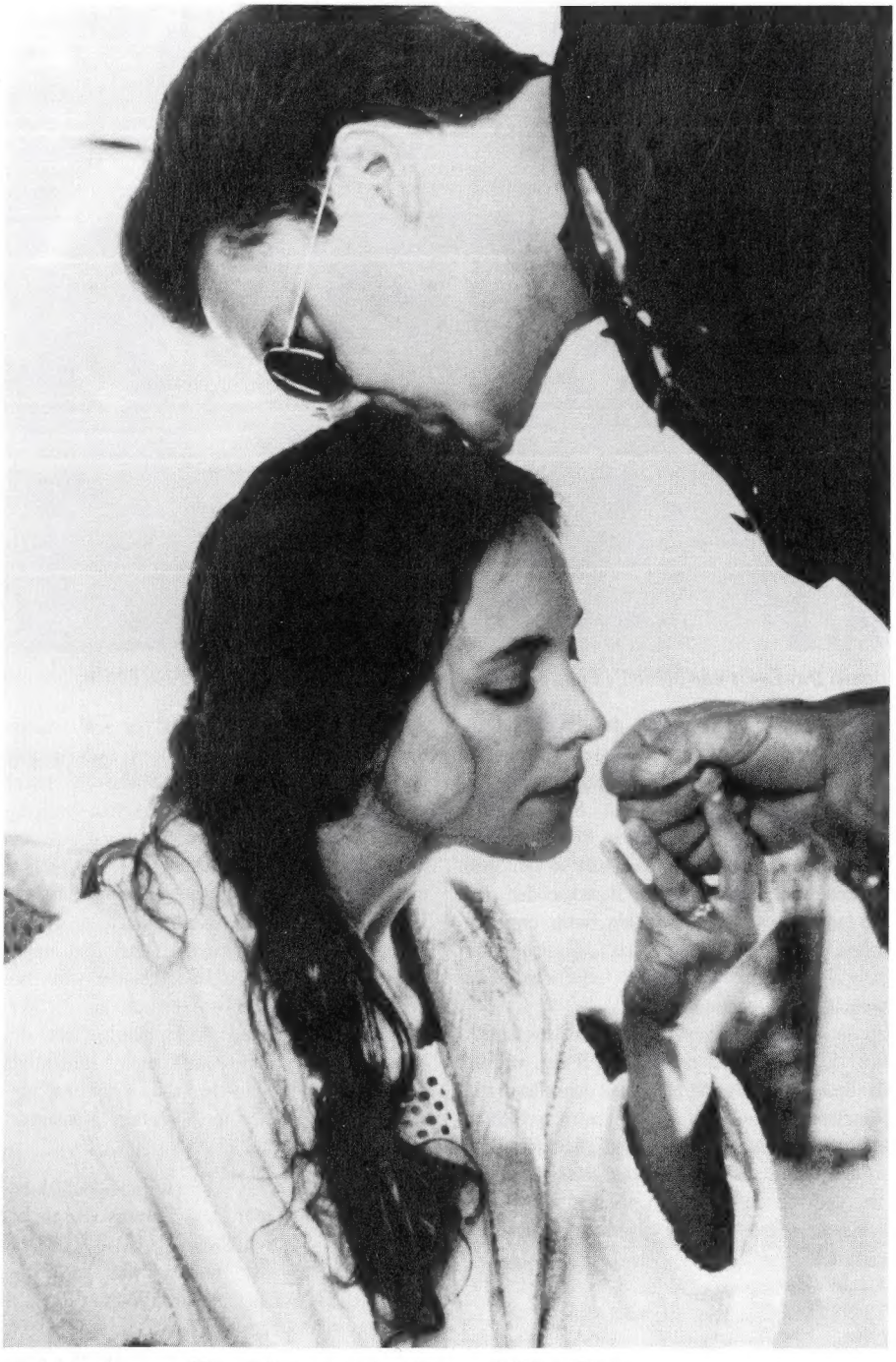
Von Jennifer Jason Leigh muß die Rede sein; wie sie in Altmans SHORT CUTS ihren schnoddrig herausfordernden Umgang mit Sex auf die Spitze treibt und zugleich ad absurdum führt, wenn sie Windeln wechselnd, kaugummikauend, das Telefon unters Kinn geklemmt, unbewegten Gesichts geschäftsmäßigen Telefonsex betreibt, den Hörer auf die Gabel knallt, kaum daß der Mann am anderen Ende signalisiert hat, daß er fertig ist, und wie sie einfach nicht zur Kenntnis nimmt, in welche Verwirrung sie Chris Penn dabei stürzt, ihren einfältigen, sexuell frustierten Mann.

Von Juliette Binoche müßte längst die Rede sein, der Kieslowski einen blauen Andachtsraum gebaut hat in TROIS COULEURS. BLEU. Von Trauer um Mann und Kind erstarrt, lebt sie darin und erwacht langsam wieder aus ihrem tranceähnlichen Schmerz, der nur ein Vorwand zu sein scheint, damit die Kamera sie in langen Einstellungen belauern kann. Gegen die gräßliche oratorische Festtagsmusik und die Kunstfertigkeiten von Kieslowskis inzwischen maniriert ausgeschliffenem Stil behauptet sich Juliette Binoches Gesicht mühelos. Ihre Augen saugen sich fest an unserem Blick. Aber vielleicht ist es ja auch umgekehrt. Und begeistert waten wir der Geschichte hinterdrein in die Untiefen der Trivialität, die Affäre mit der Prostituierten-Nachbarin und die aus der Vergangenheit auftauchende schwangere Geliebte des verunglückten Komponisten-Gatten. Hoffentlich hat Kieslowski ein Einsehen und schneidet wenigstens die verquaste abschließende Montagesequenz neu.

***Daniel Day Lewis und Michelle Pfeiffer in Martin Scorseses* THE AGE OF INNOCENCE.**

Nach dieser längeren Abschweifung muß unbedingt noch Anjelica Hustons sinistres Lächeln als Pokerlady in MANHATTAN MURDER MYSTERY erwähnt werden wie auch das schmerzliche Gefühl, mit dem man darin der abwesenden Mia Farrow gedenkt. Sie mag ja eine schlimme Furie sein und ruinös für Woody Allens Karriere gewirkt haben, aber ihr Abgang aus seiner künstlerischen Mannschaft ist weit schlimmer. Das fragile, verstiegene und immer präzise komponierte Element, das sie in Allens Filme eingebracht hat, lernt man wieder einmal zu schätzen, wenn man Diane Keaton als Ersatz in der für Mia entworfenen, unvollkommen abgeänderten Rolle sieht und einfach als plump und stereotyp empfindet.

Eigentlich gehörte auch noch Lou Castel hierher, den Philippe Garrel in LA NAISSANCE DE L'AMOUR eingesetzt hat, wie man es sonst mit schönen Frauen tut, mit vollendet voyeurhafter Aufmerksamkeit, die Castel mit fast lethargischem Gleichmut aushält. Er ist ein Trauerkloß mit strähnigem Haar und ständigen Amouren, neben dem hin und wieder Jean-Pierre Léaud auftaucht, la vie de bohème in Bistros, ärmlichen Behausungen und nächtlichen Straßen. Lou Castel spielt einen Theatermenschen, und seine Unfähigkeit, mit dem



Madeleine Stowe und Tim Robbins in Robert Altmans **SHORT CUTS**

Leben und seiner Familie im speziellen zurecht zu kommen, ist von hilfloser Offenkundigkeit, als sei es ein körperlicher Defekt.

Ganz unbefangen und freimütig gab sich Robert Altman in Venedig. Bitte keine Fernsehinterviews, die sei er leid, aber jederzeit Gespräche mit der Presse. Die meisten seiner amerikanischen Kollegen, auch Scorsese, halten es umgekehrt. Wie ein zufriedener Handwerker redete er über SHORT CUTS, daß er das Script erst ausgearbeitet habe, als er die Besetzung zusammen hatte und wie er dann mit farbig markierten Karten arbeitete, jede Figur eine Farbe, wenn eine Farbe zu lange nicht vorkam, wurde geändert. Bei Altman ist das Leben ein Witz, der Zufall regiert, und zwar gewaltsam. Vier Leichen gibt es im Film und immer steht dahinter menschliches Verschulden, aber Rechnungen werden keine ausgestellt. Es ist, was zur fabelhaften Mundpropaganda in Amerika beigetragen hat, wie NASHVILLE ein „Zeitgeist"-Film, die Zustandsbeschreibung für ein, in L.A. lokalisiertes, katastrophisches Lebensgefühl. Der Pestizideinsatz zu Beginn und das kleine Erdbeben am Ende sind nur die äußeren Zeichen für das Gefühl der Verstörtheit, das die Figuren umtreibt.

Drei Stunden lang, eine sensationelle Performance mit 22 Stars, war SHORT CUTS der kurzweiligste Film von Venedig, der hinter Witz und Schnelligkeit seine Trauer und sein skeptisches Wissen um die menschlichen Verhältnisse verbirgt. Für Altman sind längst alle Gedanken schon gedacht, alle Geschichten erzählt worden. Als Arrangeur versucht er, am Material der Raymond-Carver-Story, die Essenz des Lebens nachzubilden, indem er die versprengten Atome der Wirklichkeit zu neuen, komplexeren Ordnungen zusammenbindet.

Das wäre nun ein passendes Stichwort für Godard. Schade. Hélas pour moi. *Brigitte Desalm*

IN CANNES:

Zwölf oder dreizehn Dinge, die ich von diesem Festival noch weiß

I.

Manche Frauen werden mit zunehmendem Alter immer interessanter und schöner. Catherine Deneuve gehört dazu. Sie spielt seit über 35 Jahren, aber jetzt bekommen ihre Filme eine neue emotionale Tragweite, weil man mehr denn je spürt, daß hinter ihrer blonden, jahrzehntelang fast schon zu glatten Fassade ganz normale menschliche Ängste stecken: Wir sehen einer der schönsten Frauen beim Altern zu, und das rührt und schokkiert. Das Großartige daran ist, daß Catherine Deneuve keinerlei Probleme damit hat. Sie versteckt sich nicht und versucht nichts zu vertuschen, sondern reflektiert in ihren Rollen die eigene Person. Damit verleiht sie den Filmen zusätzliche Dimensionen. In André Téchinés neuem Film MA SAISON PRÉFERÉE zum Beispiel spielt sie eine Familienmutter, die es leid ist, für alle zu sorgen: ihren Mann, ihre Kinder, ihre Mutter und für ihren Bruder. Sie bricht aus ihrem Gefängnis aus und muß feststellen, daß sie gar nicht mehr weiß, wie sie mit der Freiheit zurechtkommen soll. Sie wirkt ein wenig verloren und unsicher, was natürlich nicht ganz zu Catherine Deneuves Erscheinungsbild auf der Leinwand paßt, dem Film aber zu Bruchstellen verhilft, aus denen ganz andere, nicht erzählte Geschichten aufblitzen.

Anders als in Téchinés unterkühlter Studie J'EMBRASSE PAS gibt es diesmal also ein emotionales Zentrum, das durch ein unausgesprochenes Geheimnis verstärkt wird: hatte diese Frau einmal etwas mit ihrem Bruder? Eine ganz einfache Frage, auf die es vielleicht banale Antworten gibt. Aber Téchiné und seine Hauptdarsteller (Deneuve und Daniel Auteuil) machen daraus ein kleines Kunststück, das diese durchaus gewöhnliche Familiengeschichte zu einem Abenteuer werden läßt. Auteuils Rolle bietet nicht so viele Nuancen wie jene in Sautets UN COEUR EN HIVER, aber seine großen, traurigen Augen saugen auch diesmal unsere Gefühle aus.

II.

Jemand müßte einmal etwas über den Ton in Téchinés Filmen schreiben. Wir haben Dolby, DSR, THX, aber in den meisten amerikanischen Filmen scheinen diese Tonsysteme nur noch dazu zu taugen, uns mit viel Lärm von der inneren Stille der Filme abzulenken. Téchiné hingegen benutzt den Ton wie eine Person. Bei ihm spielen Autos, die man gar nicht sieht, Nebenrollen, und Flugzeuge, die in der Ferne vorbeirauschen, könnten glatt auf der Dialogliste erscheinen. Wie schon in LE LIEU DU CRIME benutzt Téchiné auch in MA SAISON PRÉFERÉE den Ton, um subtil das Stadt- und Land- sowie das Innenleben der Figuren zu kommentieren. Als ich zuletzt LE LIEU DU CRIME im Fernsehen wiedersah, fehlte vieles von der Tonspur, und die Magie der Dialoge zwischen Mensch und Natur war durch die plumpe Synchronisation verloren gegangen. Wenn man Téchinés Filme also richtig sehen will, dann müßte man sie auch hören dürfen.

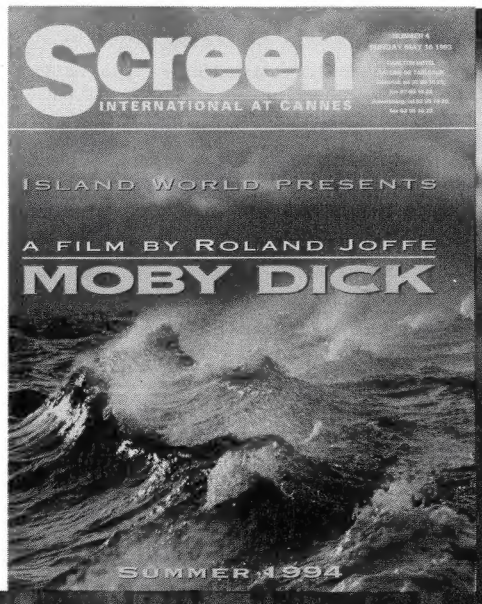
III.
Bei der Pressekonferenz zu MAD DOG AND GLORY schäme ich mich wieder meiner Zunft. Obskure Typen aus Schweden, Norwegen, Italien, Rumänien belästigen De Niro mit Fragen, die verdeutlichen, warum Stars die Presse so oft wie möglich meiden. Es ist nur eine Frage dabei, die man nicht schon selber beantworten könnte: Passiert es ihnen manchmal, Mr. De Niro, daß, während sie eine Figur spielen, eine andere, ältere sich in ihren Kopf drängt (ich finde, eine legitime Frage bei einem Mann, der Travis Bickle, Jimmy Doyle, Jake LaMotta, Jimmy Conway, Johnny Boy und all die anderen Kerle gespielt hat). Aber wie es dann so kommt, geht De Niro überhaupt nicht auf die Frage ein, und letztlich kann man ihm dafür nicht wirklich böse sein.

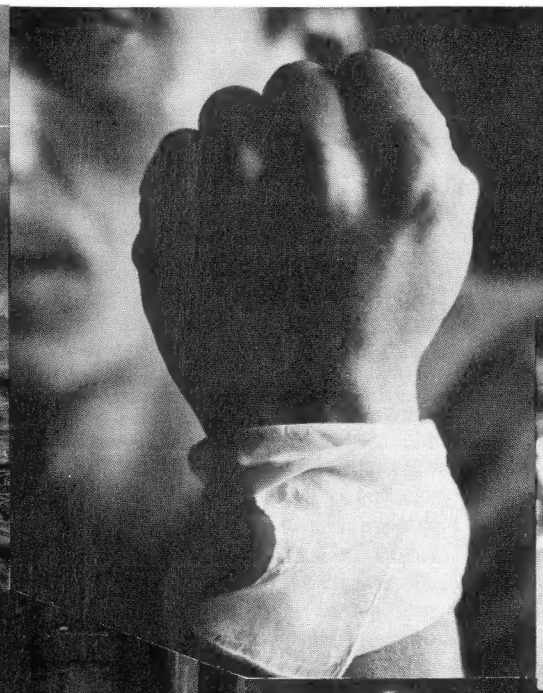
IV.
Manchmal dauert es Jahre, bis man einen Fehler zugibt. Ein Urteil revidiert. Oder den Durchblick bekommt, was einen Regisseur angeht, von dem man einen Film gemocht hatte und dann jahrelang nicht glauben konnte oder wollte, daß dieser Regisseur in Wahrheit nicht besonders gut ist. Nach THE WRONG MAN, der von einem US-Kabelsender produziert wurde und nichts mit Hitchcocks „falschem Mann" zu tun hat, sollte man sich endgültig darauf einigen, daß Jim McBride den geringsten Anteil an der Qualität von THE BIG EASY hatte. Was BREATHLESS und GREAT BALLS OF FIRE ahnen ließen, bestätigt sich in THE WRONG MAN auf furchterregende Weise: McBride überläßt die Schauspieler sich selbst, und wenn die sich nicht unter Kontrolle und keine guten Dialoge haben, sind sie verloren. Bei Rosanna Arquette, die in THE WRONG MAN eine undurchsichtige Frau zwischen zwei (widerlichen) Männern spielt, geht das soweit, daß man sich ihrer Nacktheit schämt, soweit, daß ich am liebsten in die Leinwand gestiegen wäre und ihr etwas zum Anziehen gereicht hätte. Denn irgendwann in dieser ohnehin nicht besonders hellen Geschichte eines Amerikaners in Mexiko, der zwar keine weiße Weste hat, aber zu Unrecht wegen Mordes gesucht wird, brennt allen die Sicherung durch: Da sind der Gringo (Kevin Anderson), der sich schon x-mal von seinen Weggefährten, einem zwielichtigen Geschäftsmann (John Lithgow chargiert noch schlimmer als in CLIFFHANGER) und seiner Missy (Arquette), trennen wollte, und die beiden in einem schäbigen Hotel in einem ebenso schäbigen Kaff gelandet, und während die Männer mit einer Whisky-Flasche und einer Kanone herumfuchteln, legt Rosanna, die bis dahin schon alles gezeigt hatte, einen Strip hin, der sie so bloßstellt wie es keiner Pornodarstellerin passieren würde: sie tanzt betrunken und selbstvergessen auf einem Tisch und wirft alles von sich. Einen Sinn macht die Szene nicht, denn schon mehrmals hatte sie Anderson ihre Reize offenbart, mehrmals hatte sie die Chance aus dem Wind geschlagen, mit ihm vor ihrem ekligen Mann zu fliehen, und verdammt oft hatten wir uns vorher gefragt, warum Lithgow mal wütend wird (was heißt wütend? cholerisch!), wenn Arquette und Anderson miteinander flirten und manchmal nicht, ja sogar den Eindruck vermittelt, als wolle er die beiden verkuppeln.
Vor der Vorführung, als ich immer noch ihr Bild aus AFTER HOURS und LIFE LESSONS, aus NOWHERE TO RUN und, in der Tat, LE GRAND BLEU vor Augen hatte, zeigte sich Rosanna Arquette auf der Bühne und gickerte verlegen, weil sie sagte, sie sähe sich nicht gerne auf der Leinwand. Während des Films konnte ich nicht anders als daran denken, wie sie im Publikum saß und mitansehen mußte, wie ihr vor 2000 fremden Augen jedes Geheimnis genommen wurde. Nachher war sie glücklicherweise nicht mehr da.

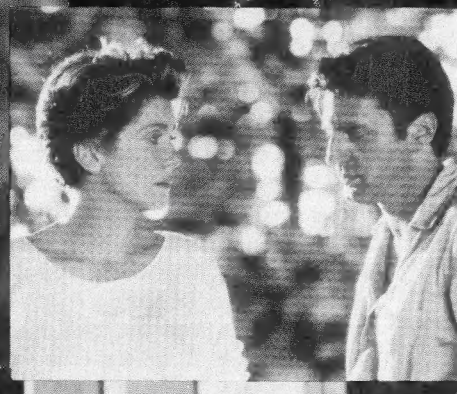
V.
Soweit ist es in Cannes gekommen, daß man manchmal dasitzt und nicht weiß, in welchen Film man gehen könnte (früher konnte man dann Basketball gucken gehen, aber weil die Lakers ohne Magic Johnson nicht mehr in die zweite Playoff-Runde kommen, wird nichts mehr übertragen). Die europäischen Filme, die es nötig haben, im Markt gezeigt zu werden, weil sie in keine offizielle Sektion gelangten, sehen meistens so aus wie Ettore Scolas MARIO MARIA E MARIO oder Christine Cittis RUPTURES (mit einer indisponierten Emmanuelle Béart und dem gelangweilten Michel Piccoli) und nur selten so wie Edouard Molinaros LE SOUPER. Die amerikanischen A-Filme wandern nach Venedig, wo der Druck nicht so groß ist, und die B-Filme von früher gibt es fast nicht mehr. (Ausnahmen sind selten: MONOLITH ein kruder SciFi mit Bill Paxton gehörte dazu, und Dario Argentos TRAUMA war die willkommenste Abwechslung jenseits des Palais.)

VI.
Im Grunde war die Goldene Palme vergeben, bevor das Festival begonnen hatte: wo man auch hinkam, war THE PIANO schon da. Wen man auch fragte, immer fiel THE PIANO in einem der ersten Sätze. Nur die wenigsten Filme vertragen soviel Lob. (Und kein Film kann es vertragen, wenn ihn jemand dazu benutzt, um *Pösie* zu verbreiten, wie Andreas Kilb in der *Zeit*). Gewiß ist THE PIANO ein guter Film. Aber ich wage einfach mal die (geistes)schlichte Aussage, daß AN ANGEL AT MY TABLE nicht nur der bessere, sondern auch der gewagtere Film war.
Es gab auch andere Frauenfilme in Cannes: entweder verquältes Kunstgewerbe (wie BROKEN HIGHWAY) oder aber allzu leichte Kost. MI VIDA LOCA etwa, Allison Anders' zweiter Film nach GAS, FOOD, LODGING, war eine nette kleine Komödie. Aber kann man über das Bandenwesen in L.A. eine Komödie drehen? Soll man den Film besser finden, nur weil diesmal aus der Sicht von Frauen erzählt wird, die sich wie Männer aufführen? Vielleicht litt Anders' Film auch unter seiner Ansetzung: vier Tage nach MENACE II SOCIETY wollte ich bestimmt keinen lockeren Film über das Bandenleben von L.A. sehen. Nur eine Frau scheint nichts mehr falsch machen zu können: Agnès Varda brachte LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS mit, ihren (vom Fernsehen produzierten) wunderbaren Film über die 25-Jahr-Feier der Beteiligten von Jacques Demys LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT. Wann zeigen die Dritten Programme endlich dieses Double Feature?

VII.
Was wäre geschehen, wenn Yves Montand 1987 die Goldene Palme nicht dämlicherweise an (erinnern Sie sich noch?) SOUS LE SOLEIL DE SATAN, sondern gerechterweise an Wim Wenders vergeben hätte? DER HIMMEL ÜBER BERLIN dürfte der beste deutsche Film der letzten zehn Jahre sein, und ich erinner mich, wie Wenders eher mißmutig den Regiepreis entgegennahm, weil es in der Tat keinen anderen Film gab, der auch nur ähnlich brillant war. Hätte die zweite Goldene Palme (nach PARIS, TEXAS) verhindert, daß Wenders abhob – oder hätte sie noch schlimmere Konsequenzen zur Folge gehabt? In jedem Fall sind Wenders' Auftritte seitdem ziemlich unerträglich, ungleich unausstehlicher als seine Filme: Bewahrer des Europäischen Films, Spätentdecker der Videotechnik, Missionar der Wahrhaftigkeit – wo Wenders auch auftritt, gebärdet er sich, als sei er von Gott berührt und auserwählt worden, uns die Wahrheit zu predigen. Er hinterläßt eine Spur von Larmoyanz, und das Schlimme daran ist, daß Wenders noch peinlicher wirkt, wenn er (in seinen Filmen) lustig sein oder Action inszenieren will. Doch offensichtlich war er solange von Ja-Sagern umgeben, daß er erst aufgewacht ist, als die Kritiken zu seinem neuen Film erschienen. Es hagelte Verrisse, und das Unfaire daran ist, daß dieser Umschwung nur scheinbar aus heiterem Himmel kam – unter der Hand wisperte man sich schon vorher zu, daß das nichts geben könnte.
Ein Problem an Wenders' neueren Filmen ist ihre penetrante Moral. Das größere Problem ist, daß sie so überdeutlich ausgesprochen wird. Früher konnte man das Ziel von Wenders' Reisen lange Zeit nicht ausmachen, und es war ein Abenteuer, sich in seinen Film zu setzen und ihm zu folgen. Inzwischen ist das Ziel der Reise sehr früh annonciert,







Nicht Cannes, sondern Alain Cavalier zeigte die Faust, in einem Jahrgang, in dem weniger die Filme als wieder einmal die Türordner ihre Stärke bewiesen. Was Cannes vor allem zu bieten hatte, waren Versprechen auf bessere Zeiten und spannendere Filme – die dann in Venedig auftauchten. Oft blieben nur kurze Momente des Glücks: wenn der Ex-Engel Otto Sander erstmals Regen spürt, wenn die ausgebeutete Rosanna Arquette dasitzt oder wenn die verlorene Isabelle einfach nur schaut.

Nur wenige hielten, was sie versprachen: Catherine und Daniel, die eines der wenigen Geheimnisse für sich bewahrten; Kenneth und Emma in ihrem neckischen Spiel der scharfen Zungen; und Meg Tilly, die schwarze Lichtgestalt aus Abel Ferraras **BODY SNATCHERS**, *deren Blicke töten können – deshalb zeigen wir sie auch nur mit geschlossenen Augen.*

und das macht die Kopflosigkeit, zu diesem Ziel zu gelangen, noch deutlicher. Seit BIS ANS ENDE DER WELT versucht Wenders immer wieder, Genrebestandteile und Alltagsszenen aufzugreifen und besonders geschickt und gewitzt zu variieren. Doch je mehr Wenders versucht, das normale Leben in seine Filme zu lassen, desto mehr merkt man, wie weit er dem Leben entrückt ist.
Für IN WEITER FERNE, SO NAH!, seine unvermeidliche (und vielleicht nicht einmal unnötige) Fortsetzung zum HIMMEL ÜBER BERLIN, hat Wenders Stars über Stars engagiert, und weil er versucht, es jedem recht zu machen, kommt wenig dabei raus. Die meisten Szenen wirken, als seien sie erst ein paar Tage vorher geschrieben und am Drehtag noch einmal geändert worden. So kommen Peter Falk, Willem Dafoe, Heinz Rühmann und die wirklich engelhafte Nastassja Kinski vor, und sie bringen ihre eigene Persönlichkeit ein, aber sonst haben sie nichts. IN WEITER FERNE, SO NAH!: Das ist nicht schlimm, nicht einmal langweilig, im Kino jetzt auch dankbarerweise um mehr als zwanzig Minuten gekürzt – und doch nur ein Schatten vom HIMMEL ÜBER BERLIN.

VIII.
Um wieviel geheimnisvoller war da Philip Haas' Debütfilm THE MUSIC OF CHANCE: ein ausgeraubter Pokerspieler (James Spader) trifft einen Reisenden (Mandy Patinkin), verwickelt ihn in ein Pokerspiel mit zwei schrulligen Millionären (Charles Durning und Joel Grey), verzockt das gesamte Geld und einiges mehr. Um die Schulden abzuarbeiten, werden die beiden dazu verpflichtet, auf dem Grundstück der Millionäre unter Aufsicht (von M. Emmet Walsh) eine Mauer aus antiken Steinen zu errichten. Eine eigentümliche Atmosphäre strahlt diese Paul-Auster-Verfilmung aus, eine Faszination, die sich schwer beschreiben läßt, besonders ein Vierteljahr später nicht. Aber die Bilder sind immer noch sehr präsent, und ich hoffe, diesen Film wiedersehen zu können.

IX.
FALLING DOWN, den Fritz Göttler sehr schön *„ein E.T.-Remake"* genannt hat, handelt nicht zuletzt vom Verfall der Sitten. Wie hätte D-FENS wohl das Verhalten der vielen Kritiker gefunden, die sich noch früher sonst, direkt nach dem Showdown am Pier von Venice, aufmachten, den Saal zu verlassen, aber nicht ohne die Sessel laut zurückfallen zu lassen. Als einige bemerkten, daß der Film noch gar nicht zu Ende war (über dem hundertfachen „Psst!" und „Sit down" ging nicht nur Duvalls Pointe „Fuck you very much" verloren), blieben sie stehen, wo sie gerade standen, ohne Rücksicht auf andere Zuschauer. Und auf Klagen, aus dem Weg zu gehen, reagierten nicht wenige auch noch unwirsch. Die meisten Kritiker sind viel schlimmer als Popcorn-fressende Kinorabauken.

X.
Ich beneide Peter Buchka von der *Süddeutschen Zeitung* um seine Freude, die er an diesem Jahrgang hatte. Was er alles gesehen und gedeutet und zu einem Trend zusammengesetzt hat: Eine neue Kinosprache hat er entdeckt, Wenders' Film fand er (natürlich) ein Ereignis, und Manoel de Oliveira konnte sich auch diesmal nicht verstecken. Nach der Lektüre von Buchkas Texten kam ich mir immer wie ein herzloser, zynischer, unlustiger Kinogänger vor. Aber Buchkas Haltung ist mir immer noch viel sympathischer als die von anderen Kritikern, die so tun, als wären sie mindestens zum zwanzigsten Mal in Cannes und Sätze schreiben wie: *„Cannes ist nicht mehr so vornehm, ... Publikum und Teilnehmer sind nicht mehr so illuster wie vor ein paar Jahrzehnten."* Dann sieht man, wie diese Redakteurin im Kino von jemandem an der Wange gestreichelt wird, woraufhin man nach der Rückkehr aus Cannes prompt einen Text des Streichlers in der Zeitung der Redakteurin lesen kann. Ja, ja, die Kritikerspiele von Cannes.

XI.
Manchmal sind auch die schlechtesten Dinge gut genug für ein Abenteuer. Ziemlich eingeschläfert von dem herzlich langweiligen Pseudo-poetischen Film BODIES, REST AND MOTION mit Bridget Fonda, Eric Stoltz, Steve Buschemi und Phoebe Cates kam, wurde ich vor einer Toilette von einer zierlichen, kleinen, unscheinbaren Person angerempelt. Drumherum standen ein paar weniger zierliche Herren mit übertrieben dezenten Sonnenbrillen, die mich schnell und ziemlich kritisch beäugten. Als ich erwachte, hatte die Person drei Meter Vorsprung und war schon sachte von den Herren eingekreist worden. Weiter vorne hörte ich das übliche Gewimmer und Geschrei der Fotografen, die auf ihre Opfer warteten. Jetzt hatte meine Remplerin fünf Meter Vorsprung. Wenn sie mich nicht gerempelt hätte, hätte ich sie nicht wahrgenommen. Es war Bridget Fonda.

XII.
Vielleicht das Schönste an Filmfestivals und besonders an Cannes ist die Möglichkeit, hintereinander Filme von den entgegengesetzen Enden der Erde zu sehen; noch kurioser ist es, wenn man feststellt, daß die Filme bei allen Unterschieden die gleichen Geschichten erzählen. Die ungewöhnlichste Erfahrung dieses Jahres war ein Triple Feature über Dreiecksbeziehungen, mit einem Film aus China, einem aus Amerika und einem aus Italien. Ettore Scolas MARIO MARIA E MARIO trägt seine Geschichte schon im Titel, verliert sie dann aber auf seltsame Weise aus den Augen, wenn der Regisseur versucht, an Hand der drei Personen die Problematik der Kommunistischen Partei Italiens auf komödiantische und dramatische Art zu zeigen. Anthony Minghellas MR. WONDERFUL ist der schlichteste und schönste der drei Filme: eine simple Geschichte über einen Mann (Matt Dillon) zwischen zwei Frauen. Mary Louise Parker ist seine aktuelle Freundin, Annabella Sciorra seine Ex-Frau, die er verkuppeln will, um ihr keinen Unterhalt mehr zahlen zu müssen. Dazu vertreibt er erst einmal ganz langsam ihren verheirateten Geliebten (William Hurt) und schleppt einen New Yorker Mann nach dem anderen an. Der Zuschauer weiß natürlich von Beginn an, wer Mr. Wonderful ist, und in solchen schnörkellosen Melos ist das auch geradezu notwendig. Die immer noble Mary Louise Parker merkt als erste, was wir so früh spürten, nur steht jetzt Vincent Philip D'Onofrio im Weg. Minghella wählt trotz allem den einfachsten Weg in unsere Herzen und hat obendrein einen der schönsten New-York-Filme seit Jahren gedreht.

Der beste Film nicht nur des Tages, sondern des gesamten Festivals aber war BAWANG BIEJI (Lebewohl, meine Konkubine): ein großer Wurf, auf den uns (oder doch nur mich?) nichts in Chen Kaiges Laufbahn vorbereitet hatte. Eine Dreiecksgeschichte zwischen zwei Schauspielern, von denen einer seine Rolle der Konkubine bald nicht mehr von seinem Leben trennen kann, und einer Edel-Nutte (Gong Li), die die Frau des anderen Schauspielers wird, ist BAWANG BIEJI gleichzeitig die Geschichte Chinas vom Zweiten Weltkrieg bis zu Maos Kulturrevolution. Und doch wird die eine Geschichte nicht zugunsten der anderen mißbraucht, findet Kaige eine atemberaubende Balance zwischen Persönlichem und Politischem. Es ist fast schon natürlich, daß BAWANG BIEJI in dem Land, von dem er handelt, verboten ist.

XIII.
Manche Frauen werden mit zunehmendem Alter immer zickiger. Isabelle Adjani war von zehn Jahren nicht nur eine der schönsten, sondern auf jeden Fall die aufregendste alle Schauspielerinnen. Sie war offenbar nie einfach zu ertragen, aber ihre Filme rechtfertigten all ihre Macken. Spätestens seit ihrer Pause nach SUBWAY scheint sie jedoch von allen guten Geistern verlassen zu sein: sie versteckte sich nicht einfach vor der Öffentlichkeit, sondern verschanzte sich geradezu. Wenn sie sich blicken ließ (in Berlin, um ihren Bären für CAMILLE CLAUDEL abzuholen, bei den Césars und den Oscars für den gleichen Film), verdeckten meistens riesige Sonnenbrillen ihre Augen, und danach herrschte vier Jahre lang Stille. Das ist eine lange, vielleicht zu lange Zeit, und es erhöht den Druck auf den „Comeback"-Film. Die Wahl hätte nicht schlimmer sein können: TOXIC AFFAIR ist ein phantastischer Titel für das, was einmal war, aber er gehört zu einem Werk, das locker die Aufnahmeprüfung zum Club der fünf schlechtesten Filme aller Zeiten meistert. Isabelle Adjani war noch nie eine begnadete Komödiantin: bei ihr neigt alles Richtung Wahnsinn, und ihre Hektik und Nervosität hätten nicht einmal die hysterischsten Screwball Comedies ausgehalten. TOXIC AFFAIR aber ist eine Komödie, die zu hundert Prozent aus Hysterie und zu null Prozent aus Komik besteht. 85 Minuten lang flennt und rennt Isabelle Adjani herum und geht jedem auf den Wecker: sie fällt jedem zur Last und ist dennoch zu allen unfreundlich. Das mag ja noch angehen, aber Philomène Esposito glaubt auch noch ernsthaft, sie ungestraft zur Heldin machen zu dürfen.
Doch manchmal ist die Welt gerecht: nie war die Aufnahme eines Films in Cannes vernichtender, reagierte das Publikum auf die Unverschämtheit eines Films so wie bei TOXIC AFFAIR. Und selbst das französische Publikum, das krank genug war, um millionenfach in einen Schwachsinn mit dem Titel LES VISITEURS zu laufen, fiel auf dieses Machwerk nicht herein. *Milan Pavlović*

Die erste Fünf von Cannes:

BAWANG BIEJI
LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS
FALLING DOWN
MAD DOG AND GLORY
MR. WONDERFUL

OSCARS:

Späte Belohnung für Clint Eastwood – schwerer Schock für Fernsehzuschauer

Woran werden wir uns erinnern, wenn wir an die Oscar-Verleihung vom 29. März 1993 denken? Clint Eastwoods Lächeln? Gewiß! Marisa Tomeis Sensationssieg? Vielleicht. Richard Geres Auftritt? Unter Umständen. Aber sicher ist auch, daß sich RTL in mein Gedächtnis der 65. Oscar-Verleihung eingebrannt hat, mit einer denkwürdigen, barbarischen Übertragung. Doch dazu unten mehr.

Die Mitglieder der Academy of Motion Pictures Arts and Sciences machten die Verleihung spannender als man erwarten durfte. Bis zum vorletzten Oscar, dem für die Regie, gab es keinen eindeutigen Gewinner des Abends, und zu diesem Zeitpunkt konnte auch niemand voraussagen, welches der beste Film von 1992 sein würde: Clint Eastwoods UNFORGIVEN, James Ivorys HOWARDS END oder doch Neil Jordans IRA-Melodrama THE CRYING GAME. Am Ende setzte sich mit Eastwood doch noch der Favorit durch, aber bei weitem nicht so klar wie prophezeit.

Lediglich vier Oscars räumte Eastwoods Western insgesamt ab, zusammen mit RAIN MAN (1988) die niedrigste Quote für einen Gewinner seit mehr als zehn Jahren. Unter den Auszeichnungen waren zwar jene als bester Film, für Regie, Schnitt und den besten Nebendarsteller (Hackman), aber bis zuletzt ging diesem Abend das dominante Werk ab, das sich in den vergangenen Jahren in Filmen wie AMADEUS, OUT OF AFRICA, DANCES WITH WOLVES oder THE SILENCE OF THE LAMBS fand. Diese Entscheidung belegt, daß Hollywood Clint Eastwood zwar würdigen, aber nicht in die Arme schließen wollte: die Bilder und das Originaldrehbuch waren den Academy-Mitgliedern immer noch zu schwarz.

Statt kleine Vorzeichen zu setzen, irritierten einige Entscheidungen der Academy nur. So wurde erstmals seit sechs Jahren die Regel auf den Kopf gestellt, daß der beste Film zugleich auch das beste Drehbuch hat: da statt UNFORGIVEN Neil Jordans Originalvorlage zu THE CRYING GAME gewann (was für eine Fehlentscheidung!) und Ruth Prawer Jhabvala kurz zuvor für die Vorlage zur E.M. Forster-Verfilmung HOWARDS END zum zweiten Mal nach A ROOM WITH A VIEW den Preis für die beste Drehbuch-Adaption eingeheimst hatte, war das Rennen um die Oscars für Film und Regie so offen wie nie. Die Entscheidung fiel deshalb erst, als Barbra Streisand den Regiepreis an Eastwood verlieh. Mit diesen Oscars, die Eastwood gewohnt lässig, aber mit leicht zittriger Stimme entgegennahm, konnte die Academy eigene Fehler wettmachen: Eastwood war jahrzehntelang nicht einmal in den Kreis der Nominierten aufgenommen worden. Er ging dennoch niemals Kompromisse ein, um zu gefallen, und auch mit UNFORGIVEN richtete sich Eastwood nicht nach dem Geschmack der Academy. Vielmehr zwang er die Academy dazu, endlich seine Qualitäten zu erkennen.

Sieht man einmal vom sensationellen Erfolg der Newcomerin Tomei als beste Nebendarstellerin (in MY COUSIN VINNY) ab, lief der Abend ansonsten ohne größere Überraschungen ab. Catherine Deneuve, die sich wie erwartet Emma Thompson geschlagen geben mußte, durfte wenigstens stolz darauf sein, im „besten nicht-englischsprachigen Film", INDOCHINE, mitgewirkt zu haben.

Und neben Eastwood wurde mit Al Pacino eine weitere amerikanische Filmgröße endlich belohnt: Nachdem er zu Beginn des Abends als Nebendarsteller in GLENGARRY GLEN ROSS zum siebten Mal in seiner Karriere leer ausgegangen war (1972 THE GODFATHER, 1973 SERPICO, 1974 THE GODFATHER PART II, 1975 DOG DAY AFTERNOON, 1979 ...AND JUSTICE FOR ALL, 1990 DICK TRACY, 1992 GLENGARRY – die Gewinner waren: Joel Grey in CABARET, Jack Lemmon in SAVE THE TIGER, Art Carney in HARRY AND TONTO, Jack Nicholson in ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, Dustin Hoffman in KRAMER VS. KRAMER, Joe Pesci in GOODFELLAS, Gene Hackman in UNFORGIVEN), sicherte sich Pacino den ersten Oscar seiner langen Karriere als Hauptdarsteller von Martin Brests SCENT OF A WOMAN, in dem er als blinder Kriegsveteran einen scheinbar letzten Trip nach New York unternimmt. Pacino dürfte es egal gewesen sein, daß er den Oscar für den schlechtesten Film bekam, für den er je nominiert worden war. Er wollte endlich einen Oscar gewinnen und nahm deshalb – widerwillig und nur auf Drängen seines Agenten – die Rolle in SCENT OF A WOMAN an. Der Agent hatte die Academy durchschaut und Pacino nach seinem ersten Kompromiß sein erstes Männchen eingeheimst.

Erwartungsgemäß wurde bei den Nebenoscars das Gießkannenprinzip eingesetzt und hier und da ein paar tröstende Trophäen vergeben. Francis Coppolas DRACULA-Version wurde mit Preisen für die Kostüme (Eiko Ishioka), das Make-Up und die Ton-Effekte abgespeist, Disneys Zeichentrick-Musical ALADDIN fuhr fort, wo seine Vorgänger (BEAUTY AND THE BEAST, THE LITTLE MERMAID) aufgehört hatten, indem er sich die Preise für die Musik und den besten Song („A Whole New World") schnappte, und der Franzose Philippe Rousselot stahl Jack N. Green (UNFORGIVEN) den Preis als bester Kameramann (bei Redfords A RIVER RUNS THROUGH IT).

Billy Crystals beste Pointe, der Pferdekopf, den Al Pacino ihm angeblich geschickt hatte, spielte auf* THE GODFATHER *an.

Rousselot war neben Jordan und Emma Thompson nur ein Teil der europäischen Attacke auf die Oscars. Sophia Loren und Marcello Mastroianni überreichten Federico Fellini einen Ehren-Oscar für sein Lebenswerk, wobei der viermalige Oscar-Gewinner Fellini die stehende Ovation der Zuschauer sichtlich rührte. „Setzen sie sich doch", sagte er, „machen sie es sich bequem. Wenn jemand unruhig sein muß, dann bin das ich." Im Publikum flennte derweil seine Frau Giulietta Masina wie ein kleines Kind.

Der Oscar-Abend stand ganz im Zeichen von Frauen wie Masina, da die Produzenten die Show der Gleichberichtigung der Frauen gewidmet hatte, was mitunter so penetrant betont wurde, daß Barbra Streisand Applaus erntete, als sie bemerkte, daß sie sich auf die Zeit freue, in denen solch ein Motto gar nicht mehr nötig sei. Elizabeth Taylor Taylor und die Anfang des Jahres verstorbene Audrey Hepburn erhielten den Gene-Hersholtz-Award, und weitere Höhepunkte blieben in der 209 Minuten langen und vom Komiker Billy Crystal superb geleiteten Show nicht aus: Susan Sarandon und Tim Robbins sowie Richard Gere nutzten die Gelegenheit, zu einer Milliarde Menschen zu sprechen, für politische Botschaften (Gere forderte China auf, die Soldaten aus dem Tibet zu ziehen); sage und schreibe sechsmal ließ sich das Publikum zu „standing ovations" hinreißen (davon zweimal allein bei Clint Eastwood), wobei nichts so schön war wie der Moment, als der verwirrte und glückliche Al Pacino nach Brille und Dankesrede suchte.

Und was bekam man davon im deutschen Fernsehen mit? Atmosphärisch nicht viel, denn der „Gastgeber" hatte andere Sorgen: RTL grüßte seinen kleinen goldenen Freund („Hallo Oscar") und bedankte sich bei den Zuschauern der frühmorgendlichen Oscar-Liveschaltung mit der Telefonaktion „Ich stelle meinen Wecker". Während Clint Eastwood und Gene Hackman mit dem lukrativsten aller Filmpreise ausgezeichnet wurden, gewannen daheim ein paar tapfere Zuschauer Reisen nach Bottrop-Kirchhellen. Dazu wirklich herzlichen Glückwunsch!

Auf deprimierende Weise führte RTL vor, was für ein Glück wir in den letzten Jahren hatten, als Tele 5 die Feier morgens unkommentiert übertrug und abends eine deutsch bearbeitete Zusammenfassung zeigte. Es ist vielleicht vermessen zu glauben, daß diejenigen, die um 4 Uhr aufstehen, auch ohne große Erklärungen klarkommen, aber man kann doch wenigstens Taktgefühl vom Sprecher erwarten. Nichts da! Der „Hollywood Reporter" von RTL (sein Name ist der Redaktion bekannt) brabbelte nicht nur in einem fort (und zählte stolz die Stars auf, die er erkannte), sondern er nahm keinerlei Rücksicht darauf, ob gerade Gewinner oder aber die Bilder (z.B. von Audrey Hepburn) sprachen.

Auch die allerschlimmste Befürchtung wurde wahr: die Witze des Oscar-Gastgebers Billy Crystal wurden kompliziert übersetzt – nur daß während einer dröge erklärten Pointe vier andere verlorengingen. Aber Reisen nach Bottrop-Kirchhellen verschenken! RTL gelingt es sogar, aus einer Oscar-Nacht ein Provinzfest zu machen. *Mp*

Die Nacht der Sieger (65. Teil) – denn die Verlierer werden ja nie verewigt, und auch im Moment der Niederlage zeigen sie sich stets als Schauspieler: Marisa Tomei, Al Pacino, Emma Thompson; Federico, Sophia und Marcello; Clint Eastwood; Billy Crystal wird von Jack Palance auf die Bühne gezogen.

IN ZAHLEN:

Arnolds sommerlicher Sisyphos-Akt: Nachher wußte man alles schon vorher

Es war ein Sommer der Rekorde, aber einen besonderen Grund zum Jubel gibt es nicht. Denn obwohl viele Zahlen schön und gut sind, wäre alles andere eine Katastrophe gewesen. Schließlich schickte Hollywood fast all seine großen Stars an den Start: Spielberg, Schwarzenegger, Cruise, Stallone, Eastwood, Harrison Ford, Tom Hanks, und wenn man andere Kracher hinzuzählt, die diesmal nicht zündeten, kommen noch Whoopi, Sharon Stone, Michael J. Fox das HOT SHOTS-Team hinzu. Insgesamt kamen 50 Filme heraus, deutlich mehr als in den letzten Jahren. Und doch ging es im Grunde vornehmlich um zwei Giganten, die aufeinandertrafen: Arnold und die Saurier. Es war ein ungleicher, schnell entschiedener Kampf, und auch wenn man die Gründe dafür im Nachhinein erklären kann, sollte man nicht so tun, als sei es schon vorher klar gewesen.

Spielbergs Monsterhit (endlich kann man das mal getrost sagen!) hatte eine noch nie dagewesene Vorlaufzeit von über zwei Jahren. Michael Crichtons Bestseller war noch in aller Munde, und die Dino-Welle begann sich zu entwickeln, als bekannt wurde, daß der erfolgreichste aller Regisseure sich an Verfilmung des Romans machen würde. In der Folgezeit sprangen nicht nur alle auf den Zug, sondern jeder brachte eine weitere Lokomotive mit: die Wissenschaftler setzten sich ernsthaft mit dem Thema der Gen-Forschung auseinander, Museen erinnerten mit Ausstellungen an die Dinos, die Spielzeug- und Textbranche fütterten den Markt mit Waren, und die FX-Wizards versprachen, daß die Tricks von TERMINATOR 2 im Vergleich zu JURASSIC PARK geradezu gewöhnlich erscheinen würden. (Künstlerisch interessant ist, daß von allen Beteiligten Spielberg am wenigsten zu sagen hatte.) Was Universal an dieser Publicity am meisten erfreute, war, daß sie nichts kostete. Der Film war teuer genug, doch die Ausgaben schienen gerechtfertigt, weil er zum angekündigten Selbstläufer geworden war. Oder doch nicht? Ein wenig Unsicherheit herrschte doch noch in der Branche, schließlich war BATMAN RETURNS auch brillant gestartet, nur um schnell einzubrechen. Doch die Sorgen waren spätestens nach dem zweiten Wochenende wie weggetrampelt: da bewies Spielbergs Film, daß er mindestens so lange legs hatte wie seine Saurier. Durchschnittlich verlor JURASSIC PARK fortan pro Wochenende nur 25% (oft noch weniger) – BATMAN RETURNS hatte im Schnitt 45% eingebüßt, und während sogar BATMAN 1989 nach guten ersten Wochen zum Ende des Sommers stark absackte, machte JURASSIC am *Labor Day Weekend* immer noch satte 4 Millionen Dollar.

Die 316 Mio., die JURASSIC PARK bis zum Ende des Sommers in die Kassen geschaufelt hatten, katapultieren ihn auf Platz 2 der Dollar-Rangliste – knapp vor STAR WARS (inklusive aller Wiederaufführungen), aber deutlich hinter E.T., der im ersten Jahr 369 Mio. und bei seiner einzigen Wiederaufführung noch einmal 32 Mio. eingebracht hatte. Was man aber nie vergessen darf zu sagen: 1977 zahlte man für STAR WARS allerhöchstens 4 Dollar an der Kinokasse, der landesweite Schnitt lag bei 2,23 Dollar, und Kinder zahlten zwischen 1,50 und 2 Dollar; bei E.T., der von ebenso vielen Kindern gesehen wurde, lagen die Werte bei 5/2,95/2-2,50; bei JURASSIC PARK nun zahlte man in New York und L.A. 7,50 Dollar, landesweit weit über 5 Dollar, und Kinder, die im Vergleich zu den anderen Filmen verständlicherweise nicht ganz so zahlreich waren, zahlten bis zu 4,50 Dollar. Das heißt, daß während STAR WARS und E.T. jeweils zwischen 120 und 150 Millionen Zuschauer hatten, JURASSIC PARK „nur" von ca. 70 Millionen Amerikanern gesehen wurde.

Steven Spielberg ist der Inbegriff des *Universal Soldier*, des weltweiten Kassenmagneten, weit vor Stars wie Stallone, De Niro, Julia Roberts, Eddie Murphy und – ja, auch weit vor Arnold Schwarzenegger. Es ist ganz interessant zu sehen, daß Schwarzenegger zum größten Star der letzten Jahre aufstieg, ohne daß einer seiner Filme auch nur annähernd in die Sphären der Spielberg-Hits gekommen wäre. Spielberg kann auf E.T. (401 Millionen Dollar), J.P. (315), RAIDERS OF THE LOST ARK (232) und JAWS (220) zurückblicken, bevor man das erste Schwarzie-Vehikel (T2/200 Mio.) sichtet. Überhaupt haben erst drei Schwarzenegger-Filme die 100 Mio.-Grenze übersprungen – neben T2 sind das noch TOTAL RECALL und TWINS, und eine ebenso gute Quote kann z.B. Tom Hanks vorweisen (nach BIG und A LEAGUE OF THEIR OWN nun SLEEPLESS IN SEATTLE), ohne daß um ihn ein solches Tamtam entstanden wäre.

Das Geheimnis von Schwarzeneggers Erfolg findet sich also anderswo: in seiner Konstanz seit 1986 und noch mehr in seinem universellen Appeal. (Das war sicherlich auch ein Grund dafür, warum Columbia sich auf einen direkten Vergleich mit JURASSIC PARK einließ.) Inzwischen bildet Übersee die einzige Hoffnung für Columbia, aus den roten Zahlen herauszukommen: mindestens 80 Millionen Dollar teuer (und weitere 40 Werbemillionen schwer), konnte LAST ACTION HERO lediglich 50 brutto einspielen – gerade einmal den gleichen Betrag also wie JURASSIC PARK an den drei Tagen und einer Nachtvorstellung am Donnerstag.

Über die Hintergründe des LAST ACTION HERO-Debakels gibt es eine aufschlußreiche Geschichte in der September-Ausgabe von Premiere, die das Schicksal der Produktion in den letzten sieben Wochen vor seiner voreiligen Uraufführung beschreibt. Arnold selber, selbstkritisch und analytisch wie immer, deutete seinen ersten Mißerfolg seit RAW DEAL (1986) so: *„Ich habe gelernt, daß ich entweder eine eindeutige Komödie oder einen klaren Action-Film machen muß. Beides zusammen geht nicht. Es war offensichtlich, daß* TWINS *eine Komödie war; er wurde auch nie als Action-Film annonciert. Wenn die kids* [als Altersfreigabe] *PG-13 sehen, sagen sie, 'Ich hab' davon gehört, Arnold, daß du die Gewalt reduzieren willst. Das interessiert mich nicht – ich möchte abfallende Gliedmaßen und explodierende Köpfe wie in* TOTAL RECALL *sehen, ich möchte Körper herumfliegen sehen.' Das hard-core-Publikum, das man für ein 25-Mio.-Startwochenende braucht, blieb zum Großteil fern."* Wer nicht von Schwarzenegger abließ, waren die Journalisten, die genug von seiner Charme-Maschinerie hatten und nun endlich einen Freistoß hatten, um all das über Arnold zu schreiben, was sie sich vorher nicht getraut hatten.

Man könnte beinahe glauben, daß es außer dem Muß-Film (J.P.) und der Zielscheibe (LAH) nichts anderes gab, und Überraschungen blieben zumindest im positiven Sinn fast aus: SLEEPLESS IN SEATTLE hatte schon bei sneak previews zwischen Januar und März so vorzügliche Resultate erzielt, daß selbst die Höhe des Erfolgs nicht mehr verwundern konnte. MENACE II SOCIETY war der erfolgreichste unabhängig verliehene Film des Sommers, und FREE WILLY konnte sich nach bescheidenem Start noch steigern und stabilisieren. Alles andere, inklusive der Hits THE FIRM und IN THE LINE FIRE, überstieg die Erwartungen wenn überhaupt, dann nur gering. Ein einziger Film sorgte noch für positives Aufsehen: THE FUGITIVE, der im sonst so flauen August Warner Bros. und die Kassierer erfreute: Nach nur fünf Wochenenden standen über 130 Mio. Dollar zu Buche, was belegt, daß es nicht so sehr darauf ankommt, den frühestmöglichen Starttermin zu besetzen, sondern vor allem darauf, einen guten Film abzuliefern. *Mp*

Sommer 1993

	Start	Einnahmen am 1.Wochenende/ Kinos	Höchste Kopienzahl/ wieviel. WE	%-Entwicklung an den darauffolgenden Wochenenden					Einnahmen am sechsten WE/ Kinos	%-Vergleich zum ersten WE		Einnahmen bis zum 6.9.		Plazierung				Budget		Quotient Einnahmen: Budget
													Wert[1]	1.WE	Sommer[2]	Gesamt[3]	MPAA[4]	*negative*[5]	p&a[6]	
DRAGON (U)	7.5.	10.019.970/1887	(1985/3.)	-37	-41	-31*	-53**	-57	0.5/ 697	-95%		34.9	–	14.	18.	31.	PG 13	22	14	0.96
DAVE (WB)	7.5.	7.306.755/1155	(1916/5.)	+16	- 7	+13*	-46*	-37	3.0/1805	-59%	○	63.2	√	22.	8.	12.	PG 13	33	19	1.22
SLIVER (Par)	21.5.	12.138.283/2093	(2093/2.)	-39*	-52**	-43	-48	-44	0.6/ 601	-95%		35.5	–	9.	17.	30.	R	30	20	0.71
HOT SHOTS! PART DEUX (Fox)	21.5.	10.250.661/2122	(2140/2.)	-20*	-46**	-53	-46	-39	0.7/ 880	-93%		38.6	–	12.	15.	26.	PG 13	22	17	0.99
MENACE II SOCIETY (New Line)	26.5.*	3.816.393/ 464	(581/5.)	-13**	-20	-23	-12	- 6*	1.6/ 552	-58%	○	27.0	+	34.	23.	41.	R	3	7	2.7
CLIFFHANGER (TriStar)	28.5.*	20.458.022/2333	(2431/3.)	-41**	-37	-26	-27	- 8*	3.8/1786	-81%	○	82.5	√	4.	6.	8.	R	65	28	0.89
MADE IN AMERICA (WB)	28.5.*	11.821.326/2048	(2048/4.)	-37**	-37	-26	-41	-38*	1.2/1271	-90%	○	44.7	–	10.	13.	20.	PG 13	36	19	0.81
SUPER MARIO BROS. (BV)	28.5.*	8.532.623/2081	(2081/2.)	-50**	-59	-56	-61	-41*	0.1/ 256	-99%		20.7	– –	18.	28.	50.	PG	55	25	0.25
GUILTY AS SIN (BV)	4.6.	5.713.708/1132	(1427/4.)	-36	-26	-26	-52*	-72**	0.3/ 350	-95%	○	22.7	–	26.	26.	47.	R	23	14	0.61
LIFE WITH MIKEY (BV)	4.6.	3.606.279/1366	(1719/2.)	-42	-36	-60	-76*	-53**	0.1/ 133	-97%		12.2	– –	36.	34.	73.	PG	15	9	0.51
JURASSIC PARK (U)	10.6.	47.796.352/2404	(2565/2.)	-23	-28	- 9*	-39**	-29	10.9/2557	-78%	●	316.6	+	1.	1.	1.	PG 13	80	40	2.64
WHAT'S LOVE GOT TO DO (BV)	11.6	1.222.718/ 58	(1100/4.)	+196	+51	+ 5*	-42**	-19	0.7/ 455	-82%	○	37.4	–	35.	16.	27.	R	16	13	1.29
LAST ACTION HERO (Col)	18.6	15.338.241/2306	(2306/3.)	-47	-21*	-59**	-59	-64	0.4/ 505	-97%	○	50.0	– –	6.	11.	18.	PG 13	80	40	0.42
SLEEPLESS IN SEATTLE (TriStar)	25.6.	17.253.733/1579	(1657/4.)	7*	-37**	-28	-22	-15	4.9/1458	-72%	●	112.9	+	5.	4.	5.	PG	24	18	2.69
DENNIS THE MENACE (WB)	25.6.	9.331.139/2085	(2085/3.)	+ 8*	-27**	-49	-57	-57	0.5/ 563	-95%	●	50.1	-	15.	10.	16.	PG	36	20	0.89
THE FIRM (Par)	30.6.*	32.476.785/2393	(2393/4.)	-45**	-26	-25	-29	-34	4.7/1892	-85%	●	150.0	+	2.	2.	2.	R	48	27	2.00
SNOW WHITE (BV/WA)	2.7.*	9.018.121/1814	(1831/2.)	-33*	-41	-35	-45	-30	0.8/1098	-91%	●	39.3	√	17.	14.	25.	G	–	7	–
SON-IN-LAW (BV)	2.7.*	7.033.310/1389	(1406/2.)	-31**	-24	-35	-55	-41	0.6/ 498	-91%	●	33.0	√	24.	20.	33.	PG 13	11	9	1.65
ROOKIE OF THE YEAR (Fox)	7.7.	9.122.714/1460	(1544/3.)	-27	-32	-43	-36	-18	1.3/1099	-86%	●	49.7	√	16.	12.	19.	PG	18	11	1.71
IN THE LINE OF FIRE (Col)	9.7.	15.269.388/1903	(2129/4.)	-14	-14	-29	-27	-23	4.5/1808	-71%	●	97.9	+	7.	5.	7.	R	27	21	2.04
WEEKEND AT BERNIE'S II (TriStar)	9.7.	4.004.668/1334	(1358/2.)	-45	-61	-50	-32	-29	0.2/ 274	-95%	○	12.6	-	33.	32.	70.	PG	11	6	0.74
HOCUS POCUS (BV)	16.7.	8.125.471/1430	(1472/2.)	-32	-37	-42	-41	-42	0.7/ 651	-91%	○	34.8	–	19.	19.	32.	PG	20	13	1.05
FREE WILLY (WB)	16.7.	7.868.829/1476	(1937/3.)	+10	-18	-23	-26	-23	3.1/1715	-61%	●	67.1	+	20.	7.	11.	G	20	14	1.97
POETIC JUSTICE (Col)	23.7.	11.728.455/1273	(1285/2.)	-57	-58	-70	-47	-35	0.2/ 216	-98%	○	27.5	–	11.	22.	40.	R	13	13	1.06
CONEHEADS (Par)	23.7.	7.100.501/1978	(1978/2.)	-50	-48	-62	-57	–	–	–		21.0	– –	23.	27.	49.	PG	30	18	0.55
ANOTHER STAKEOUT (BV)	23.7.	5.418.316/1185	(1477/2.)	-35	-55	-48	-41	-49	0.2/ 225	-96%		18.7	–	27.	29.	54.	PG 13	23	15	0.49
ROBIN HOOD: MEN IN TIGHTS (Fox)	28.7.	6.841.830/1263	(1407/3.)	-35	-26	-36	-47	- 0*	1.1/ 801	-84%	●	32.4	√	25.	21.	34.	PG 13	14	10	1.35
RISING SUN (Fox)	30.7.	15.195.941/1510	(1722/3.)	-40	-32	-34	-30	+ 4*	2.9/1239	-81%	●	56.6	–	8.	9.	15.	R	42	22	0.88
SO I MARRIED AN AXE M. (TS)	30.7.	3.466.930/1349	(1355/2.)	-51	-64	-55	-20	+28*	0.4/ 367	-88%	○	10.8	– –	37.	36.	77.	PG 13	19	13	0.34
TOM & JERRY (Miramax)	30.7.	1.255.912/1045	(1045/1.)	-46	-64	-59	-38	–	–			3.4	–	47.	43.	108.	G	15	12	0.12
THE FUGITIVE (WB)	6.8.	23.758.855/2340	(2425/5.)	- 6	-19	-20	+19*				●	133.7	+	3.	3.	3.	PG 13	45	27	1.86
THE METEOR MAN (MGM)	6.8.	2.643.091/1060	(1060/1.)	-46	-59	-57	+ 4*				○	7.4	–	38.	37.	89.	PG	16	9	0.3
MY BOYFRIEND'S BACK (BV)	6.8.	1.465.476/1165	(1165/1.)	-66	-85	-	-	-	-			3.1	–	44.	45.	110.	PG 13	10	7	0.18
JASON GOES TO HELL (New Line)	13.8.	7.552.190/1355	(1355/2.)	-71	-62	-26*					○	14.4	–	21.	31.	64.	R	7	8	0.96
THE SECRET GARDEN (WB)	13.8.	4.625.583/1319	(1332/4)	- 7	-22	+ 9*					●	23.4	√	29.	25.	45.	G	20	13	0.71
HEART & SOULS (U)	13.8.	4.322.250/1275	(1301/2.)	-35	-42	-16*					●	14.5	–	30.	30.	63.	PG	18	13	0.47
SEARCHING FOR BOBBY FISCHER (Par)	13.8.	1.121.354/ 219	(219/4.)	-19	-18	+23*					○	5.2	-	50.	40.	99.	PG	14	9	0.23
MANHATTAN MURDER MYSTERY (TS)	18.8.	2.015.360/ 268	(337/3.)	-26	+37*						○	7.2	–	41.	38.	90.	PG 13	14	10	0.3
HARD TARGET (U)	20.8.	10.106.500/1972	(1999/3.)	-50	-12*						●	24.8	√	13.	24.	43.	R	18	11	
SURF NINJAS (New Line)	20.8.	2.026.278/1321	(1321/1.)	-63	-49*						○	4.4	– –	40.	41.	103.	PG	10	8	
MAN WITHOUT A FACE (WB)	25.8.	4.026.775/ 865	(1065/2.)	+36*							●	12.4	√	31.	33.	72.	PG 13	20	12	
NEEDFUL THINGS (Col)	27.8.	5.202.476/1963	(1986/2.)	-22*							●	11.1	–	28.	35.	76.	R	14	11	
ONLY THE STRONG (Fox)	27.8.	1.286.889/ 668	(668/1.)	-37*							●	2.6	–	45.	47.	116.	R	9	7	
FATHER HOOD (BV)	27.8.	1.286.806/ 643	(646/2.)	-27*							●	2.7	–	46.	46.	114.	PG	10	7	
SON OF PINK PANTHER (MGM)	27.8.	1.129.689/ 983	(983/2.)	-46*							●	2.2	– –	49.	48.	120.	PG	19	10	
FORTRESS (Dimension)	3.9.*	4.040.711/1204	(1204/1.)								●	4.0	–	32.	42.	106.	R	12	7	
CALENDAR GIRL (Col)	3.9.*	1.802.688/1062	(1062/1.)								●	1.8/1	–	42.	49.	131.	PG 13	11	6	

Erklärungen:
Alle Umsätze in US-Dollar.

* Hier handelt es sich um viertägige Wochenenden (von Freitag bis Montag). Deshalb sind die Startergebnisse höher und die prozentualen Zugewinne großer als sonst. Dementsprechend großer sind allerdings auch die Verluste am darauffolgenden Wochenende (gekennzeichnet mit **).

1 + + = weit über, + = über, √ = in, - = unter, - - = weit unter den Erwartungen

2 Sommerzeit 7.5 - 6.9.

3 Vom 1.1. bis zum 6.9.93

4 Altersfreigaben nach den Bestimmungen der Motion Picture Assocation of America (MPAA)
G = General (für Zuschauer jeden Alters); PG = Parental Guidance suggested (für Zuschauer jeden Alters in Begleitung von Erwachsenen); PG 13 = unter 13-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen); R = Restricted (unter 17-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen);

5 Reine Produktionskosten in Mio. Dollar.

6 Kosten für *prints & advertising* (Kopien und Werbung).

Jedoch exklusive der prozentualen Gewinnbeteiligung für Darsteller, Regisseur und/oder Produzent; Quelle: *Variety*, *Hollywood Reporter*
●: Noch in vielen Kinos; ○: in wenigen Kinos
Abkürzungen: BV: Buena Vista; Col: Columbia,; U: Universal; Fox: 20th Century Fox; Par: Paramount; WB: Warner Brothers; NL: New Line; TS: TriStar

THEATERKIND:

Benjamin Henrichs im Gespräch über Theater, Kino und Schauspieler

Herr Heinrichs, werden Sie am Samstag beim Sommernachtstraum *im Schillertheater sein?*

Nein.

Sie sind nicht darauf gespannt, Bernhard Minetti als Puck zu sehen?

Doch, eigentlich schon, aber ich fahre am Freitag nach München, zum Festival *Theater der Welt;* und habe die wunderbare Situation, die sonst ja nur Filmkritiker erleben, 25 Aufführungen an sechzehn Tagen sehen zu können, ohne Redaktionsarbeit – also paradiesisch, stelle ich mir jetzt mal vor. Jedenfalls ist das der einzige Grund, warum ich Samstag nicht hinfahre.

Mit welchen Erwartungen fahren Sie dort hin? Sie nennen Hans Neuenfels einen Horrorregisseur, Minetti ist eine alte Liebe von Ihnen.

Ja, schwierig. Wenn die Berichte allzu schrecklich klingen, dann erspar' ich es mir vielleicht.

Es war zu lesen, daß es Ihnen fremd ist, Weissagungen für das Welttheater von einer Aufführung zu erwarten oder sogar zu verlangen.

Ach, weil ich es als so eine Art Augenblickserlebnis oder Augenblicksglück empfinde und keine Sehnsucht habe nach Modellinszenierungen oder Musteraufführungen. Es ist mir auch immer fremd geblieben, wenn Kritiker nach Maßstäben fragen. Ich weiß nicht, die Maßstäbe ergeben sich aus dem Vergleich des Vielen, das man gesehen hat. Es ist bei mir eher ein spielerisches Verhältnis dazu, und wenn das Spiel an dem Abend gut war, dann brauche ich nicht die Gewißheit, daß das für zehn Jahre oder hundert Jahre gilt. – Trotzdem läßt man natürlich manchmal die Erinnerungen vorbeiziehen und weiß im Nachhinein plötzlich schon, was so eine Aufführung bedeutete. Also, von den *Atriden* in Paris weiß ich doch mittlerweile, daß das unwiederholbar war. Nun gehe ich ja seit vierzig Jahren ins Theater, und wenn ich irgendetwas wählen müßte, *Theater* heute wählt doch immer die Aufführung des Jahres, wenn es mal eine Umfrage nach der Aufführung des Lebens gäbe, dann wären es bis heute diese vier Aufführungen.

Sie bringen sie ja auch in jedweden Zusammenhang wieder ein.

Ja, ich muß mich mal davon losreißen.

Sie haben im Zusammenhang mit den Weisungen auch das Wort Heilsbotschaften gebraucht. Da fühlte ich mich an Claus Peymann erinnert, der kürzlich gesagt hat, er könne zum Krieg in Jugoslawien keine Stellung beziehen, weil die Zusammenhänge viel zu kompliziert seien. Wie stehen Sie zu so einer Haltung?

Na, ich möchte auch nichts zum Jugoslawienkonflikt schreiben müssen. Ich glaube, daß die Leute, die sich viel damit beschäftigt haben und sich viel beser da auskennen, trotzdem nicht weniger hilflos snd. Auf das Theater bezogen fände ich es schrecklich, wenn Theaterleute, die davon wenig wissen, aus irgendwelchen Emotionen und schlechtem Gewissen irgendwie… ich wüßte aber auch nicht, wie man dazu Stellung nehmen könnte. Außer ganz allgemein, *Die Perser*, womit das Festival beginnt, ist sicher ein Stück über die Greuel des Krieges, aber doch sehr allgemein.

Sie schreiben ja fast ausschließlich über Aufführungen, die entweder an großen Häusern stattfinden oder mit großen Namen – kürzlich Robert Wilson und Isabelle Huppert – verbunden sind. Sie sagten auch, daß Sie sich manchmal kleinere und mittlere Theater ansehen, dann aber tatsächlich nichts daran finden. Ist es wirklich so, daß Sie nicht Gleichrangiges zum Wiener Burgtheater an kleinen Spielstätten sehen?

Gleichrangig muß das ja nicht sein. Ich bin vielleicht ein bißchen… ein bißchen faul gewesen in den letzten Jahren. Dieses Jahr habe ich allerdings ganz heroisch eine Reise in den Osten Deutschlands unternommen. Ich denk mir, einmal im Jahr will ich so etwas Größeres, Anderes machen. Nicht jedes Frühjahr in den Osten, aber schon ganz bewußt ins Blaue, wie es bei den Rentnerfahrten immer heißt.

Wie steht es denn mit der Freien Szene?

Damit beschäftige ich mich wenig. Aber als ich früher noch bei der *Süddeutschen* war, habe ich sehr oft die Münchner Kellertheater besucht, war auch eigentlich der Einzige, der immer zu Fassbinder ins *antiteater* ging. Aber wenn man für eine Wochenzeitung ganz Europa halbwegs wahrnehmen muß, ist das ein sehr schwer durchschaubares Gebiet. Es ergibt sich einfach aus dem Lebenslauf, weil ich hier ja nicht allein als Theaterkritiker tätig bin, also muß man auch ein paar Tage in der Woche in der Redaktion sein. Da bräuchte man ein System von Empfehlungen, um in diesem Dschungel noch größere Entdeckungen zu machen.

Zu diesem Punkt haben Sie mit Andres Müry noch über ihre versteckte Beziehung zu Luc Bondy gesprochen, Peter von Becker haben Sie dann kurze Zeit später gesagt, Sie hätten keine Freundschaften innerhalb des Theaters. Und innerhalb Ihres Freundeskreises tauschen Sie sich auch nicht über das Theater aus?

Überhaupt nicht. Außer, daß die auch ins Theater gehen. Und ansonsten ist es nicht gut, wenn man zu viel vom privaten Elend des Theaters mitkriegt. Man hat dann so Vorinformationen. Ich bin ja als Theaterkind aufgewachsen, und da wußte ich eigentlich immer aus den Erzählungen meines Vaters, wie die Stimmung im Theater war, wie die Proben gelaufen sind, welche Krisen es gab und welche Euphorien. Und wenn man als Kritiker viele Verbindungen in der Theaterwelt hätte und sich sehr gut umhören würde, dann wüßte man immer schon vorher, wann Herr Peymann auf der Bühne gebrüllt hat und Frau Dene geheult und dann ist es wieder gut… Man kommt also herein und hat schon alles mögliche reden gehört. Und ich finde es eigentlich am schönsten, wenn man erstens vorher nichts weiß und auch, wenn man selbst keine Vorgefühle hat. In München ist das jetzt der Fall, wobei dazu noch die fremden Sprachen kommen.

Worauf freuen Sie sich in München denn am meisten, auf Peter Brook?

Ja, sehr. Zumal es in der *Zeit* schon von einem Kollegen besprochen wurde, da kann ich unbelastet von der Pflicht, zu schreiben, hineingehen. Na, und vor allem sieht man Theater aus Indien, Rumänien, man wird also auch nicht alles kapieren innerhalb dieser fremden Zusammenhänge. Mein Problem ist nämlich, daß ich zu schnell glaube, Bescheid zu wissen: Was das für eine Aufführung ist, worauf sie sich bezieht, wo die Mängel sind, da bin ich mir zu schnell meines Urteiles und meines Gefühls sicher. Und bei solch einem Festival rauschen manche Aufführungen an einem vorbei, und man hat nichts wirklich begriffen und muß auch hinterher nicht öffentlich behaupten, etwas begriffen zu haben. Wie einer, der durch ein fremdes Land irrt. Die wunderbare Kollegin Karena Niehoff hat das mal *das Glück der Vermutungen* genannt.

Stellt man auch das eigene, bekannte Land in eine neue Beziehung zum Unbekannten?

Ja, aber das muß man nicht… ich mache da nicht so selbstquälerische Analysen. Es ist einfach ein anderer Zugang. Wenn man als Theaterkind aufwächst, hat man ja dem Medium gegenüber immer etwas Altkluges. Und je ferner das Theater daherkommt, desto mehr ist man von der eigenen Altklugheit gelöst. Und das ist schön.

Sie bezeichnen sich als Theaterkind, sind aber als Kritiker eigentlich außen vor. Glauben Sie, daß Theaterschaffende noch einmal ein ganz eigenes Gefühl zum Theater haben, oder ist das sogar etwas Globales, das alle Menschen, die sich irgendwie mit dem Theater befassen, verbindet?

Natürlich haben die ein eigenes. Ich habe ja die Leiden meines Intendantenvaters aus der Nähe betrachtet und war ja auch kurze Zeit am Theater als Assistent bei Everding tätig. Das Gefühl der Theaterleute ist ja leidvoller als meines. Es ist vielleicht in einem Glücksfall auch grandioser. Wenn ich diesen unglaublichen Auftritt von Frau Dene am Schluß von Turrinis *Alpenglühen* sehe – hätte ich das geleistet, wäre ich wohl in einem großen Glückszustand. Nur, wie ich die Schauspieler kenne, ist das gar nicht so. Alle, die mir je begegneten, sind ja von großen Ängsten befallen. Ich habe es schon leichter – das ist der leichtere Beruf.

Gegen Ende seines Lebens sagte Friedrich Luft einmal, die Theaterkrise währe schon seit den 20er Jahren.

Viel länger. Das Theater und seine Krise sind zusammen auf die Welt gekommen. Das glaube ich schon. Ich glaube, daß das Theater von Anfang an nach außen glänzte, wenn es gut war, und im Inneren immer ein Schlangen- und Intrigennest war.

Gehört das mit zum Zauber der jeweiligen Aufführungen?

Ich denke schon, ja.

Gibt es Harmonie und ein gutes Theater nicht gleichzeitig?

Die Harmonie strahlt mal im gelungenen Kunstmoment auf. Und es gibt sicher auch so etwas wie ein Probenglück. Ich stelle mir nicht vor, daß die sich da acht Wochen zerfleischen, und dann treten sie auf die Bühne und machen etwas Herrliches.

Nun zu einer lokalkulturellen Frage…

Jetzt fragen Sie mich aber nicht, wann ich zuletzt in Köln war!

Ich wüßte gerne, warum Sie so lange nichts über Kölner Aufführungen geschrieben haben.

Weil ich nicht im Kölner Theater war – aber warum war ich nicht im Kölner Theater?

Sind Ihnen Günther Krämers Inszenierungen ein Begriff?

Ja, schon. Ich habe etliche gesehen. Ein paar habe ich auch rezensiert, zur Stuttgarter Zeit… dann kam Bremen… da ich ja sehr auswählen muß, und – sagen wir mal – meinen alten Lieblingen nachreise oder diese vage Reise nach den neuen Affären mache, gibt es natürlich Leute, von denen man mal etwas gesehen hat, und da ist nicht viel passiert. Krämer habe ich dann ein paarmal gesehen, und denke mir: Das muß ich nicht unbedingt weitersehen. Aber das kann ganz ungerecht sein: Plötzlich macht er den großen Sprung, und ich bin nicht dabei. Aber man hört ja schon weiterhin, was so gemacht wird, und ich fahre auch Gerüchten hinterher. Zum Beispiel würde ich sehr gerne Jürgen Goschs Bochumer Inszenierung von Handkes *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* sehen, obwohl mich der Mann in den letzten Jahren furchtbar genervt hat und ich auch nicht mehr hingefahren bin. Aber Köln… ich überlege gerade, wann ich das letzte Mal da war. Was habe ich denn groß in Köln versäumt? Aber ich will jetzt nicht über Aufführungen reden, die ich gar nicht gesehen habe. Ich habe auch mal aufgehört, zu Heyme zu fahren. Bei Schleef bin ich mir unsicher, ob ich nicht doch mal gucken will, bei Neuenfels war ich lange nicht mehr… aber die Entscheidung muß ich schon treffen, weil – wieviele Aufführungen kann ich im Monat sehen? Fünf bis sechs – ich ohne meine Vorurteile gar nicht weiter käme.

Informieren Sie sich denn aus der überregionalen Tagespresse?

Ich lese ungern Theaterkritiken – außer denen des Kollegen Stadelmaier in der FAZ –, weil ich die so schlecht geschrieben finde, meistens. Gerade in diesem Rhein-Ruhrgebiet habe ich keinen Kritiker – oh, jetzt tue ich bestimmt jemandem Unrecht –, den ich gern lese. Gern lese ich hier meine Kollegen von der *Zeit* und den Kollegen Stadelmaier. Und ich schaue natürlich schon in *Theater heute* rein, weil die ein bißchen mehr sehen können als wir hier.

In Köln waren die letzten großen Premieren Shakespearestücke bzw. eine Bearbeitung von Heiner Müller. Wenn man Ihre Besprechungen von Shakespeareaufführungen liest, hat man das starke Gefühl, daß Sie fordern, man solle Shakespeares Figuren und seinen Dramen immer ein Geheimnis lassen, daß man nicht versucht, alles aufzulösen, alles zu erklären.

Das hat aber der Heiner Müller selber komischerweise mal gesagt, als ich eines meiner ganz seltenen Interview machte, 1974. Da sprach er von seinem Verhältnis zu Brecht, natürlich, und hat dann die Brechtsche Methode gegen die Shakespearesche Methode abgegrenzt. Und sagte dann, daß er bei aller Verehrung für Brecht das Shakespearesche Geheimnis wichtiger findet als die didaktische Klarheit Brechts.

Sie haben erst kürzlich drei Aufführungen von Othello *rezensiert. Haben Sie Orson Welles' Verfilmung gesehen?*

Vor ein paar Tagen, ja. Ich war ein bißchen enttäuscht. Mein großer Kollege hier, Herr Kilb, hat mich nun gefragt, ob ich darüber etwas Kleines machen möchte. Ich hab's dann gesehen und hatte eher keine Lust. Ich glaube, was mich daran störte, war, daß Welles – wenn auch mit Riesenstrichen und im Geschwindgallopp – doch ziemlich genau der Shakespeareschen Dramaturgie folgte in den Szenen und Dialogen. Das fand ich zu nah an der Sache dran. Das hatte so einen Freilichttheatercharakter. Die Shakespearefilme, die mich beeindruckt haben, waren keine Verfilmungen, sondern wirklich Shakespearefilme und damit weiter weg; also natürlich die beiden Kurosawas *Das Schloß im Spinnwebwald* und RAN. Das fand ich dann wieder möglich, während ich schon diese Versuche vom Olivier immer ein bißchen merkwürdig fand, weil es eigentlich nur Theateraufführungen nach draußen, auf Schloßterrassen oder an Strände, verlegt waren. Das einzig an Welles' Film Interessante waren für mich die Perspektiven, Beleuchtungen, Räume, also das Filmische. Es war also ein merkwürdiges Zwitterwesen aus einem Film und einem hastig nachgestellten Shakespearefreilichttheater. Das hatte ich mir schon fast so gedacht. Meine eigentliche Enttäuschung war seltsamerweise der Orson Welles als Othello selbst. Das kann ich eigentlich sehr schwer begründen. Ich weiß nur, daß er neben den drei großen Othellos meines Lebens, neben dem rasenden Wahnwitz Ulrich Wildgrubers, neben der höchst intelligenten Darbietung Gert Voss' und neben dem Virtuosenstück Laurence Oliviers, den ich vor dreißig Jahren in England sehen konnte, verblaßt.

RAN: *„Die Shakespearefilme, die mich beeindruckt haben, waren keine Verfilmungen, sondern Shakespearefilme und damit weiter weg."*

Sehen Sie im Kino anders hin als im Theater?

Ganz sicher. Das Theater ist viel lebendiger, auch durch diese wunderbare Premierensituation. Wenn der Vorhang aufgeht, beginnt die Arbeit der Theaterleute. Die Filmschaffenden haben sie ja schon hinter sich.

Wie sehen Sie denn die Filmberichterstattung der Zeit?

Es ist ja nicht so ein unermeßlich reiches Gebiet, aus

Benjamin Henrichs, geboren 1946, Sohn des früheren Intendanten des Münchner Residenztheaters, Helmut Henrichs, wurde von Ivan Nagel entdeckt, von Joachim Kaiser gefördert und 1969 erstmals in der* Süddeutschen Zeitung *abgedruckt. 1973 löste er Hellmuth Karasek in der* Zeit *ab und ist dort seitdem Redakteur, Theaterkritiker und bester Mann des Feuilletons.

***Einer von Henrichs' absoluten Lieblingen: Woody Allen (hier in einer Szene aus* HANNAH AND HER SISTERS)**

dem man nun alle Leute beschenken könnte. Aber Andreas Kilb ist natürlich in einer ähnlich privilegierten Lage wie ich; er kann machen, was er will, er kann bleiben lassen, was er bleiben lassen will, er fährt zu den Filmfestivals, zu denen er fahren will. Hier ist jeder so ein kleiner Chefredakteur für sich.

Welche Tageszeitungen lesen Sie wegen der Filmkritiken?

Keine. Ich lese die Filmkritiken hier bei uns, Wolfram Schütte lese ich öfter in der *Frankfurter Rundschau*, manchmal in der *FAZ* Frau Lueken, aber sonst nichts.

Sie bezeichenen sich als Schauspielerkritiker. Wenn man sich aber die 22 Lieblingsfilme der 80er betrachtet, die Sie für steadycam *ausgewählt haben, betrachtet, wirkt es, als seien Sie im Kino eher den Regisseuren zugetan. Da tauchen dann zweimal Jim Jarmusch auf, zweimal David Lynch, dreimal Wim Wenders und sechsmal Woody Allen…*

Bei Woody Allen weiß ich das ja nicht. Ob das nun an seiner wunderbaren leiblichen Gegenwart in den meisten seiner Filme liegt, ob er jetzt so ein Filmemacher für mich wäre ohne die Figur, die er in seinen Filmen spielt, da bin ich mir unsicher. Es ist natürlich im Kino anders, denn diese Leute agieren ja fern von uns. Das meinte ich damit, daß sie ihre Arbeit getan haben. Während ich dem Schauspieler auf der Bühne ja auch helfen muß durch meine Aufmerksamkeit und die Aufmerksamkeit meiner Mitzuschauer. Das spürt er sehr.

Wenn der Schauspielerkritiker Henrichs von den Liebschaften erzählt – Voss, Dene, Libgart Schwarz – findet er dann Ähnliches auch im Kino?

Sofort fallen mir da Laurel & Hardy ein. Darüber durfte ich mal zwei Zeitungsseiten schreiben. Das war für mich ein ganz großes Glück, weil ich daran mit Unterbrechungen ein halbes Jahr gearbeitet habe. Ja, Komiker sind es, komischerweise. Laurel & Hardy, Woody Allen, Buster Keaton…

Dazwischen liegt noch eine lange Zeit. Was ist mit dem Gespann Jack Lemmon & Walter Matthau?

Nicht so sehr. Obwohl, doch, die finde ich schon gut, aber das sind nicht so Lieblinge. Ein Liebling wie manchmal sogar Jerry Lewis, wobei die Filme oft nicht so gut sind, aber ihn selbst als Figur finde ich manchmal sehr komisch.

Wenn Sie sich ihre Lieblinge der 80er – Jarmusch, Lynch, Wenders, Allen – in den Neunzigern besehen, haben die da noch Chancen?

Immer. Lieblinge, glaube ich, behält man bis zum Lebensende.

Das heißt, Jarmusch ist auch mit NIGHT ON EARTH *ein Liebling geblieben, Lynch mit* TWIN PEAKS.

Nee. TWIN PEAKS habe ich gar nicht gesehen.

Und WILD AT HEART?

WILD AT HEART fand ich ziemlich… weil da unser Kollege geschrieben hat, das sei der erste Film der 90er; ich fand das nur auf eine hektische Art gewaltsam, mit gestellten Effekten, nein. Lynch hat auch bei mir noch nicht den Zustand des Lieblings erreicht – ich meine, das kann ihm wurscht sein, aber… bei Jarmusch ist das schon anders, und Kaurismäki finde ich auch wunderbar. Da mag ich auch die Schauspielerei, diese Nicht-Schauspielerei; die bewegen sich vor einer Kamera, aber man hat nicht das Gefühl, daß sie unter Leistungszwang stehen. Sie haben eine melancholische Wurstigkeit gegenüber dem Job, den sie betreiben, das finde ich wunderbar.

Ist das nicht auch eher eine amerikanische Art von Schauspiel?

Ja, aber diese amerikanischen Großschauspieler agieren doch ganz anders. Im Film mag ich gern diese Nicht-Schauspieler, die Verweigerer, die Träumer – so wie Tom Waits in DOWN BY LAW, wo man das Gefühl hat, er schläft gleich ein vor der Kamera. Diese ergeizlose Intimität. Oder das wundervolle Mädchen in STRANGER THAN PARADISE mit seiner Traurigkeit; eigentlich einer Traurigkeit, die keiner Schauspielkunst bedarf, im theatralischen Sinne. Da finde ich Großschauspieler wie zum Beispiel Dustin Hoffman in Rain Man den Theaterschauspielern ähnlicher, weil sie erkennbar eine gute Arbeit machen wollen.

Und dann liest man einen alten Text von Ihnen über E.T. *von 1982, und findet* E.T. *unversehens in der Lieblingsliste der 80er wieder.*

Komisch, ja. Weiß ich auch nicht.

Was ist Ihnen in den acht Jahren passiert?

Manchmal wird auch etwas durch eine Kritik zu einem Lieblinbgsobjekt. Man weiß noch ziemlich genau, wie die Kritik entstanden ist, erinnert sich an das Gefühl beim Schreiben, und das ist dann alles zusammen.

Was halten Sie denn von Martin Scorsese?

Den finde ich toll, aber er berührt mich nicht. Trifft nicht in mein Herz. Was mir generell im Kino nicht gefällt, ist, wenn es einen so machtvoll attackiert. Mit Effekten, mit Virtuosität, auch mit Gewalt, das finde ich eigentlich wenig spannend. Ich mag im Kino eher, wenn wenig passiert; so eine schön kreisende Langweiligkeit wie in *Die Geschichte der Qui Jou* von Zhang Yimou. Ich glaube, wenn die Kamera richtig hinschaut – wobei ich nicht sagen kann, wie das geht – kann sie noch in den unauffälligsten Gesichtern, in den harmlosesten Aktionen so etwas wie Drama aufspüren. Bei diesen Effektmaschinen, diesen Dampfwalzen habe ich das Gefühl, es brüllt mich an, es greift mich an.

Haben Sie das Gefühl auch manchmal im Theater?

Na ja, sicher. Darum mag ich ja diese ganze Krachecke mit Schleef, Heyme, Neuenfels nicht. Diese Exzessteutonen. Aber davon mal abgesehen ist es beim Kino doch die Frage, ob einen die Helden rühren, ob man in den Helden sich selber wiederfindet in den Männern, oder ob man in den Frauen das Bild der Frauen wiederfindet, die man bewundert oder verehrt.

Kennen Sie Ridley Scotts THELMA & LOUISE *?*

Ja, der Frauenfilm, der war ganz spannend.

Aber so etwas wie THELMA & LOUISE, was auch die Gemüter bewegt und auch einige Kritiker ins Herz trifft und was jetzt noch in den Köpfen steckt, kann Sie nicht so tief treffen wie etwa Claus Peymanns Inszenierung der Herrmannsschlacht, *an die Sie kürzlich noch erinnerten.*

Nee, da ist schon der Kleist viel besser. Aber diese Woody Allen-Figur rührt mich auch, weil ich mich ihr nahe fühle – auch, wenn sie ganz anders ist. Das ist so ein Mensch, mit dem ich viel anfangen kann. Mit dessen Witz, mit dem Überlebenskampf, mit dem Zynismus. Aber weder die Frauen in THELMA & LOUISE noch deren Männer sind mir irgendwie verständlich. Und das spielt beim Kino eine große Rolle: Ob man mitgemeint ist, mitagiert, mitfühlt.

Spielt das im Kino eine größere Rolle als imTheater?

Vielleicht. Mit Schauspielern fühle ich sowieso mit.

Also ist das Kino vor allem ein Medium der Geschichten?

Ja, denn die Geschichten des Theaters kennt man ja. Da muß ich mir nicht überlegen: Wie geht denn wohl *Kabale und Liebe* aus?, sondern kann mich darauf konzentrieren, wie sie das heute abend spielen.

Richard Rogler hat mal gesagt: Triviales kann was Geniales sein. Das haben Sie noch nicht festgestellt?

Ja, doch. Zum Beispiel *Der Hofnarr* mit Danny Kaye, kennen Sie den?

Mit dem Kelch mit dem Elch.

Einer meiner Lieblingsfilme. Aber im melodramatischen Genre müßte ich mal überlegen, ob es einen platten, melodramatischen Herzensfilm gibt, wo man sagt: Das ist ein Machwerk, aber er ist unglaublich gut auf seine Art. Ja, E.T. *war sowas.*

Sie haben das Theater einmal nicht als den wichtigsten, aber als den hellsten Ort der Welt bezeichnet. Wie hell ist es denn im Kino?

Viel dunkler. Weil man das Licht abstellen kann. Wenn es einen Kurzschluß gibt, oder der Film reißt, dann ist es vorbei. Wenn alle Technik aus irgendeinem Grund zusammenbräche, wäre die Filmkunst doch erledigt, während die Theaterleute hier rausziehen könnten und auf einem Platz oder in einer Bahnhofspassage spielen.

Was beim Ausstausch der Feuilletonisten untereinander – vielleicht sogar notgedrungen – zu kurz kommt, ist das Publikum und seine Rezeption von Kunst. Was erwarten Sie generell von einem Theater- oder Kinopublikum? Wie zufrieden sind Sie, wenn Sie sich im Saal umschauen?

Das Kinopublikum kenne ich kaum, weil ich am liebsten in die erste Vorstellung am Nachmittag gehe, wo es am leersten ist. Das Theaterpublikum mag ich sehr viel mehr, weil es zum Beispiel nicht so viel knistert. Beim Kinopublikum gibt es auch so eine, sagen wir mich nervende alternative Lustigkeit, daß man alles komisch und schräg findet, so eine Kicheratmosphäre. Beim Theaterpublikum finde ich ja ganz schön, daß sie ja allen Prognosen zum Trotz doch kommen. Weil einen das Wort vom Theatertod natürlich begleitet, seit ich ins Theater gehe; das ist die Angst der Theaterleute, einer vergehenden Kunst anzugehören. Aber da bin ich mittlerweile doch sehr zuversichtlich. Dieses gigantische deutsche Stadttheatersystem wird wohl irgendwann nicht mehr zu retten sein, aber die Schauspieler und die Zuschauer werden sich immer finden.

Sie haben eben schon gesagt, daß Sie Theaterkritiken nicht gerne lesen. Wie sehen Sie denn die Gegenwart des deutschen Feuilletons? Gab es da einen Abstieg in den letzten Jahren?

In gewisser Weise, ja. Ich denke schon, daß die Berliner Kritikerjury, die ja doch einen großen Einfluß auf die Szene hat, vor zwanzig Jahren besser besetzt war als heute. Es gibt heute weniger gute Kritiker als zu der Zeit, da ich anfing. Wenn Sie unser Nicht-Konkurrenz-Blatt *Die Woche* ansehen, da wird dann eine Schaubühnenaufführung auf zwanzig bis fünfundzwanzig Zeilen kurzrezensiert, mit einem logo minus oder plus oder nochwas – also: gut, mittel oder schlecht – und wenn es nur noch das gibt, gibt es auch keine Theaterkritik mehr. Diese Formen haben sehr zugenommen, die Verbrauchertips sehr zu Ungunsten der alten Rezensionen.

Sie sehen sich ja auch als Unterhaltungskünstler. Glauben Sie, es mangelt daran?

Ach, das ist nur ein Vorsatz, um nicht langweilig zu werden. Den hat man ja ständig. Das ist natürlich die größte Eitelkeit: Wenn man sich einreden kann, man hat dreihundertachzig Zeilen geschrieben – was ja ne Menge ist –, und es ist trotzdem amüsant. Vielleicht ist man ja der Einzige, der davon tief durchdrungen ist, aber die Vorstellung: Man war sehr gründlich und ist trotzdem ganz gut zu lesen, ist natürlich eine gute Kombination.

Opfern Sie heute die Fairneß schneller einer Pointe als früher?

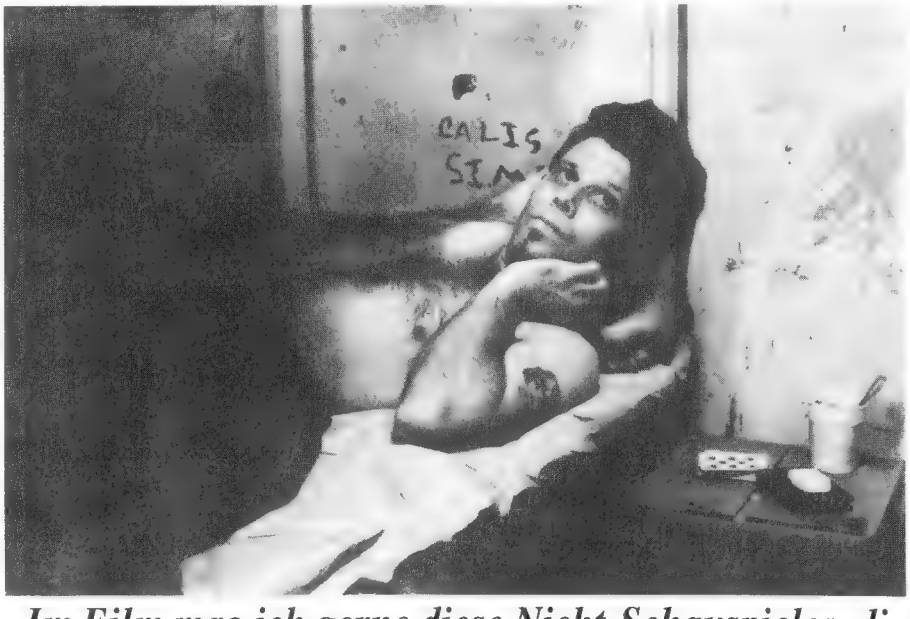
Nee, weniger. Da ich ja mit etwas altkluger Haltung die Szene betrat, war ich viel ungnädiger – was aber auch daran lag, daß ich früher viel öfter Sachen ansah, die ich nicht sehen wolllte. Öfter hingeschickt wurde und reagieren mußte. Während ich jetzt Sachen, die mich aggressiv machen, dumpf aggressiv, meist schon vorher meide.

Sie sagen ja, daß Sie nur 50 Prozent dessen, was Sie sehen, rezensieren.

Mehr ginge auch gar nicht, vom Platz her.

Würden Sie gerne öfter schreiben?

Ich habe nicht das Gefühl, daß ich selten schreibe, also, für eine Wochenzeitung. Nein, ich würde nicht gern mehr schreiben. Ich spare ein bißchen im Platz, wenn ich über zwei Sachen, die mich nicht so aufgewühlt haben, nicht schreibe, kann ich für die dritte eine Seite fordern. Aber ich kann nicht Woche für Woche eine Seite schreiben. Erstens würden die



***„Im Film mag ich gerne diese Nicht-Schauspieler, die Verweigerer, die Träumer – so wie Tom Waits in Jim Jarmuschs* DOWN BY LAW.“**

Kollegen zusammenbrechen, und zweitens hat man auch nicht so viel zu erzählen. Neulich war ich in der Schaubühne, das hätte ich etwa für eine Tageszeitung selbstverständlich sofort rezensieren müssen, also: Hotel/Schreiben/Durchtelefonieren. Hier war ich ein bißchen ratlos, und dachte mir, daß ich ja nächste Woche in Wien zwei Aufführungen sehe, und in allen drei Stücken tritt komischerweise die Figur des Todes auf, warte ich doch mal, ob das so eine kleine Theaterreise wird. Das kann man bei einer Tageszeitung nicht.

Glauben Sie, daß sich ihr Schreiben durch den Wechsel zur Wochenzeitung noch einmal sehr geändert hat?

Ja, weil man bei der Wochenzeitung doch ein bißchen angstfreier lebt. Bei Tageszeitungen ist es schon dieser Kampf gegen die Uhr: Mitternacht ist die Aufführung zu Ende, dann schläft man wenig bis nicht, dann schreibt man morgens imHotel, während nebenan schon die Zimmerfrauen bei Musik putzen. Und in dieser Zeitnot drückt man schon mal leichter auf die Tube, erzwingt gewaltsam eine Pointe…

Wie sehen Ihre Mechanismen des Schreibens aus?

Ich mache viele Notizen während der Aufführung, überlege ziemlich langsam und schreibe ziemlich schnell. Ich habe meistens wegen dieses Wochenzeitungsrhythmus einen Tag, wo ich es mir zurechtlegen kann, das ist häufig der Sonntag. Und Sonntag abend weiß ich, wie es läuft. Ich fange dann montags sehr früh an, schreibe aber wirklich meistens das vorher Gedachte. Manche Kollegen springen so hinein und gucken dann wie es wird. Das überlege ich mir vorher. Eigentlich ist es noch wie in der Schule: Stoffsammlung, Gliederung, Text. Ich habe noch diesen Rhythmus.

Ist der Kritiker dem Künstler unterlegen, weil er in seiner Existenz von ihm abhängig ist?

Dieses Problem macht mir keine großen Sorgen.

Sie sagten mal, daß es Einigkeit über große Künstler nicht geben kann. Gibt es sie über Kunstwerke?

Auch nicht.

Also wäre das größte Kunstwerk jenes, welches die Rezeptoren endgültig spaltet?

Das ist aber eine schwierige Frage. Das weiß ich nicht. Es gibt den Unterschied zwischen Kunstwert und Streitwert, und der Streitwert ist bestimmt auch wichtig bei öffentlichen Ereignissen. Das Fassbinderstück etwa, das in Frankfurt verhindert wurde, hatte ja einen großen Streitwert, aber nur einen geringen Kunstwert.

Steht das in einer Äquivalenz zueinander? Kann es Einigkeit nicht geben, weil es immer der kleinste gemeinsame Nenner ist, der alle beglückt?

Sie hätten die schwierigen Fragen am Anfang stellen sollen. Nun, ich glaube nicht, daß die Aufführungen die besten sind, über die man am besten diskutieren kann. Einige Kollegen allerdings sehen Aufführungen gar nicht wirklich, sondern suchen sie nach Diskussionsthemen ab. Während ich eigentlich – und jetzt sind wir bei dem merkwüdigen, etwas hohlen Begriff des Geheimnisses – für die größten Momente die undiskutierbaren halte. Ich kann naiv sagen: Wenn man ergriffen wird; man wird ja nicht von einer Meinung ergriffen. Wenn Sie es gern platt hören wollen: Mich interessiert das Erotische an der

Kunst weitaus mehr als das Politische. Das ist zwar eine etwas fade Unterscheidung, aber in der Richtung stimmt es schon.

Ist für Sie das kreative Zentrum im Menschen, das Kunst schafft und auch empfängt, eine gleichberechtigte Größe neben dem Geist und neben der Seele?

Moment, Geist… Seele…? Schon die Begriffe kann ich nicht unterscheiden. Wüßt' ich jetzt nicht. Wenn mir jetzt während unseres Gesprächs eine hübsche Formulierung einfällt, weiß ich nicht, ob die jetzt aus meinem Geist, meiner Seele oder… – selbst diese alte Unterscheidung zwischen Vernunft und Gefühl ist nur begrenzt tauglich. Die *Atriden*, um von diesem wunderbaren Ereignis zu sprechen – ich benutze jede Gelegenheit, um davon zu schwärmen –, sind der seltene Fall einer zugleich das Gemüt, vielleicht das Kindergemüt, ergreifenden, aber auch hochbewußten und hochintelligenten Veranstaltung. Die ewigen Diskussionen, ob Theater aus dem Kopf oder aus dem Bauch kommt, ob es politisch oder privat sein sollte, sind da alle aufgehoben in einer größeren Einheit. Es ist ergreifend und trotzdem lichtvoll. Da werden Bauch und Kopf simultan getroffen – vielleicht ist es deshalb für mich das Größte, weil zwei Linien plötzlich zusammenkommen, ganz selbstverständlich. Da ist mir der Lear von Dieter Dorn in den Münchner Kammerspielen leichter verständlich, weil ich die Qualität der Einzelaspekte nachvollziehen kann, die Qualität der Schauspieler, des Regisseurs, des Dramaturgen, des Bühnenbildners. Das summiert sich zu einer doch ziemlich erheblichen Bewunderung, aber erschüttert hat mich das wenig, außer dem Lear des Rolf Boysen. Diese Kindlichkeit und Schwerelosigkeit – ich denke jetzt komischerweise an die Szene in 2001 von Kubrick, in der dieser Leichnam durchs All trudelt.

Haben Sie bei den Atriden *noch nicht ganz erfasst und aufgelöst, was daran so gut ist?*

Im Äußeren schon. Ich habe ja die vier Teile insgesamt elfmal gesehen. Was man nicht erklären kann, ist das Ausmaß der eigenen Begeisterung. Ich glaube, es hängt mit einem Wort zusammen, daß hier noch nicht gefallen ist, obwohl ich es ständig benutze, das ist das Wort Glück. Der Kunstgriff – nein – der Geniegriff der Frau Mnouchkine besteht darin, daß sie dieses vierteilige Greueldrama als eine Geschichte des Glücks erzählt. Die Tragödie gewinnt nur dadurch Schrecken, wenn man sieht, wieviel Schönheit sie kaputtmacht. Wenn da nur ein paar kleinbürgerliche Jämmerlinge untergehen, denke ich mir, na gut, die haben es nicht besser verdient, aber daß diese Ebenbilder der Götter im biblischen Sinne so fehlen und so vernichtet werden, ist dann, glaube ich, der größere Schrecken. Ich habe in meinem Aufsatz geschrieben: Sie sieht im Menschen eher die Götter, die wir nicht geworden sind, als die Kleinbürger, die wir wurden. Man erlebt ein unaufhörliches Staunen über die Möglichkeiten des Menschen – aber in beide Richtungen.

Während eines Gesprächs erwähnten Sie – nur in einem Nebensatz –, es sei ein wichtiger Gesichtspunkt beim Schreiben, daß man sich in sich selbst verliebt.

Also, ganz schlicht: Damit man gut schreibt, muß man doch gern schreiben. Es kann nicht angehen, daß ich es mache, weil ich meine Familie ernähren muß, weil ich in die Theatergeschichte eingehen will, weil ich Pflichtbewußtsein habe oder ein schlechtes Gewissen oder Ehgrgeiz – das kann alles hineinspielen, aber das Hauptmotiv ist doch die Freude daran. So wie in einer Liebesbeziehung auch das Moment der Eigenliebe involviert ist; man liebt ja nicht nur den Anderen.

Man liebt auch sich selbst in der Beziehung zum Anderen?

Wahrscheinlich, ja. Beim Schreiben, einer anderen Art von liebendem Vorgang, muß das schon auch sein. Aber die Abgründe sind mir doch klar: Koketterie, Pointensucht, Überinszenierung eines Textes.

Aber Sie haben gesagt, man dürfe den Beruf nicht enteiteln.

Man kann es nicht. Wie denn? Man kann auch nicht den Beruf des Schauspielers enteiteln. Woher nimmt er denn seine Unverfrorenheit, vor anderen aufzutreten? Tausend sitzen unten, einer spielt. Bei uns ist es so: Zehntausend oder hunderttausend – das ist wohl die äußerste Grenze – lesen, und einer erzählt etwas. Da ist die Eigenliebe auch ein Motor. Aber man muß wechseln können zwischen Nüchternheit und Begeisterung. Ich finde so ganz durchgeschnulzte Kritiken auch nicht schön. Denn eine ganze Zeitungsseite Begeisterung ist sehr anstrengend. Aber wenn man so viel Platz hat wie wir hier, gibt es eine wunderbare Form, dem zu entkommen; das ist die Beschreibung. Denn wenn man es halbwegs gut nacherzählt, ist das schon ein begeisterter Vorgang der Begeisterung, aber man erzählt eigentlich nur, was man gesehen hat. Ich mache mich zum Botschafter eines größeren Ereignisses, und das ist auch eigentlich eine ganz bescheidene Haltung.

Schreiben Sie eher für die, die noch nicht da waren als für die, die mit Ihnen die Premiere gesehen haben? Ein Großteil der Zeit-Leser wird ja nie die Aufführungen sehen, über die sie bei Ihnen lesen.

Obwohl Kollege Stadelmaier und ich einen großen Theatertourismus nach Paris provoziert haben. Es gab richtige Wallfahrten, und der Anteil der deutschen Zuschauer war gewaltig hoch.

Man sagte mir, daß man Benjamin Henrichs nicht interviewen kann, ohne ihn auf den Sport anzusprechen. Unterhalten Sie sich denn privat lieber über Theater und Film oder über Sport?

Nun, die ersten Gespräche intensiver Art hatte ich natürlich zu Hause in der Familie mit Bruder und Vater. Und mit meinem Vater haben wir natürlich lieber über Sport gesprochen, weil er im Theater ja auch Schmerzen und Mißerfolge erlitten hat und nicht unbedingt darüber reden wollte. Da haben wir ausschweifend über Sport, vor allem mit ihm über Fußball gesprochen. Bis vor fünf Jahren hatte ich über den Fußball mehr Gesprächsstoff als über das Theater, mehr Erlebnisse. Jetzt ist es mir ein bißchen fremd geworden, weil ich auch niemanden favori-

„Ich halte Boris Becker zumindest für latent irrsinnig. Er ist für mich so eine Art Wunder gewesen. Und wenn man jemanden als Wunder kennengelernt hat, möchte man ihn später doch nicht mehr als Menschen kennenlernen."

siere. Als Kind hatte ich den 1. FC Kaiserslautern, später dann München, hier mal kurz den HSV, aber als es letztes Wochenende darum ging, ob Bremen oder München Meister wird, hat mich das nicht sehr beunruhigt. Ich war zwar ganz zufrieden, daß es die Münchner nicht wurden, aber auch nicht mehr.

Sie sind ein großer Freund Boris Beckers. Wollen Sie nicht sein Trainer werden?

Ich fand seine Leistungen schon wahnsinnig, bin auch total ins kindische Fiebern geraten. Das hat lange angehalten und ist auch immer wiedergekommen. Der Fünf-Satz-Kampf gegen Lendl in New York *(beim Masters 1988, Anm.)* ist mir unvergeßlich. Als er dann gewonnen hatte, mit Tie Break nach fünf oder sechs Stunden, ging die Sonne auf! Oder dieses unglaubliche Spiel mit McEnroe in Davis Cup. Ich habe ja viele Glossen und Artikel über ihn geschrieben, aber jetzt bin ich nicht mehr so aufgeregt, wenn er frühzeitig ausscheidet. Vorher hing es natürlich auch damit zusammen, daß er so unheimlich jung war. Und auch mit seinem Irrsinn… Ich halte ihn ja zumindest für latent irrsinnig. Aber so große Künstler, die im Leben eine Rolle gespielt haben, möchte man dann doch nicht privat… das ist ja auch ernüchternd, wenn man dann die begrenzte Intellektualität leibhaftig kennenlernte. Das würde mir die Sache sehr entzaubern. Und als Trainer wäre man genötigt, ihn nicht nur als Künstler, Genie, Verrückten zu erleben, sondern als den Leimener Spießer von nebenan. Ich möchte ihn nicht mal interviewen, obwohl der Boris Becker ja sehr gute Interviews macht – muß ich schon sagen. Auf seine seltsame Art ist der wirklich eine Persönlichkeit. Es ist zwar nicht hochgescheit im Adornoschen Sinne, aber er hat einen eigenen Kopf. Er ist für mich so eine Art Wunder gewesen. Und wenn man jemanden als Wunder kennengelernt hat, möchte man ihn später doch nicht mehr als Menschen kennenlernen.

Das Gespräch fand am 9. Juni in Hamburg in der Zeit statt. Die Fragen stellte Sathyan Ramesh.

SIGOURNEY (II):

Die zweite Begegnung mit Hollywoods „living zinger"

Stars: Man kennt sie schon jahrelang, und manchmal bedeuten sie einem mehr als Freunde, die man täglich sieht. Dann trifft man sie, und die Magie verfliegt oft in Sekundenschnelle. Denn sie kennen dich nicht, und da sie von so vielen Menschen gemocht werden, warum sollten sie sich da um deine Wertschätzung kümmern? Manchmal trifft man sie wieder, und dann hofft man wider jede Vernunft, daß sie dich wiedererkennen. (Die komischste und zugleich grausamste Erinnerung ist die an die zweite Begegnung mit Barry Levinson.) Vielleicht war es nicht hilfreich, daß Oliver Stone sich an mich erinnern konnte. Beim dritten Mal war seine Erinnerung dann wie weggeblasen. (Man muß sich das so vorstellen wie in ANNIE HALL, *wenn Woody Allen das Kokain wegbläst.) Seitdem hatte ich mich daran gewöhnt, nichts mehr von Star-Interviews zu erwarten. Aber ich muß gestehen, bei Sigourney Weaver erhoffte ich doch wieder das Unmögliche (Warum? Siehe* STEADYCAM *Nr. 22). Unser Termin in London fiel ausgerechnet auf den Halbfinaltag von Wimbledon, den Tag, an dem Boris Becker gegen den entfesselten Pete Sampras unterlag und ich fassungslos in der größten aller Provinzstädte umhertaperte. Aber das Spiel ist noch Zukunftsmusik, als Sigourney Weaver mich im „Dorchester Hotel" begrüßt. Ein freundlich abtastender Blick ihrerseits à la „Sollte ich den kennen?", nicht mehr. Doch während ihr das Mikrofon für das WDR-Fernsehinterview (Redaktion: Helmut Merker) angesteckt wird, fällt das Wort Hamburg, und langsam erinnert sie sich („Haben wir uns nicht auf dem Boot unterhalten? Hatten Sie nicht Geburtstag?"). Nach dem Gespräch traue ich mich, sie auf Juliette Binoches Darstellung in* LES AMANTS DU PONT-NEUF *hinzuweisen. „Lovers of Pont-Neuf", murmelt sie vor sich hin, und beim Händedruck merke ich, daß ich mich gar nicht daran erinnern konnte, daß sie so unerklärlich weiche, verletzliche Hände hat. Und da will* ich *noch etwas von Stars verlangen?* *Mp*

steadycam: *Voriges Jahr haben Sie gesagt, Sie hätten für* DAVE *einige Vorschläge zu Ihrer Rolle gemacht? Wurden die angenommen?*

Sigourney Weaver: Zum größten Teil schon. Ich hätte aber mehr wütende Szenen verlangen sollen, weil die am meisten Spaß gemacht haben. Diese Frau haßt ihren Mann so sehr, daß sie gar nicht merkt, daß es sich um einen anderen handelt. Das Publikum hat viel Vergnügen an diesen Szenen. Ich hatte das Gefühl, daß in dem Film ein gutes Gleichgewicht besteht zwischen Komödie und Liebesgeschichte beziehungsweise ernsten Teilen, und ich habe bei meinen Vorschlägen darauf geachtet, daß dieses Gleichgewicht nicht zerstört wird. Sie sind auf jeden Fall gut angekommen. *(Drehbuchautor)* Gary Ross ist sehr offen.

Wie wichtig ist Ihre Rolle für den Film?

(lacht) Sie ist immerhin die First Lady. Es ist eine Nebenrolle, der Film heißt ja DAVE, aber ich hatte immer das Gefühl, daß Ellen auf eine bestimmte Art Amerika spiegelt. Sie ist eine Frau, die den falschen Mann hat, einen Mann, dessen politische Einstellung sie verachtet, der nicht ehrlich zu ihr ist und sich nicht um sie kümmert. Deshalb ist sie sehr wütend und unglücklich. Durch Dave bekommt sie ein zweites Leben, eine zweite Chance. Deshalb hatte ich immer das Gefühl, daß etwas an Ellen das amerikanische Volk repräsentiert = ich habe sie nicht bewußt so gespielt, aber das ergab sich so aus dem Thema des Films. Sie ist irgendwie das Herz des Weißen Hauses. Das heißt also, daß sie sehr wichtig ist. *(lächelt)*

Hat es Ihnen gefallen, daß sie der Hauptgrund für seine Veränderung ist?

Na ja, ich weiß, daß ich einer der Gründe bin. Das ist eigentlich eine Frage für Kevin, aber aus meiner Sicht als sein Gegenüber ist Dave zunächst ein gutmütiger, etwas einfältiger und sehr liebenswerter Kerl. Erst als er herausfindet, was wirklich los ist und in welchem Maße Amerika betrogen wird, gewinnt er an Format. Es fängt an, als er das Obdachlosenheim aufsucht. Dort werden ihm die Augen geöffnet. Er braucht diese Situation als Auslöser, um eine Führungsrolle zu übernehmen – und Ellen ist nur ein Teil davon.

Es scheint Ihnen viel Spaß zu machen, mit anderen Schauspielern zusammenzuarbeiten. Würden Sie sich als Teamarbeiterin bezeichnen?

Unbedingt! Ich liebe es über alles, Teil eines Ensembles zu sein. Oft spiele ich Charaktere, die sich nicht wohlfühlen unter Menschen, so wie zum Beispiel Diane Fossey und auch zum Teil Ripley. Ich interessiere mich für solche Menschen, denn wie die meisten Schauspieler bin ich schüchtern. Aber die meisten Schauspieler lieben es, Teil dieser Gruppe, dieser „Familie" zu sein. Bei diesem Film kannten sich viele von uns schon von Theaterarbeiten in New York, und wir hatten sehr viel Spaß zusammen. Wir haben uns praktisch durch die ganzen Dreharbeiten hindurchgekichert. Ich bin froh, daß es so ein guter Film geworden ist, obwohl wir so albern dabei waren.

Sie scheinen nie einem anderen Schauspieler die Schau stehlen zu wollen. Sogar in der Club-Med-Szene auf der Straße scheint es Ihnen nichts auszumachen, daß Kevin Kline den besten Text hat.

Es ist das erste Mal seit Jahren, daß sie als ganz normale Person auf die Straße geht. Sie ist einfach überwältigt von all diesen Leuten auf der Straße..., niemand vom Geheimdienst *(der sie überwacht)*. Ich glaube, es hätte nicht zur Rolle gepaßt, wenn ich mich in den Vordergrund gedrängt hätte.
Ich mag es, wenn ich mich bis zu dem Moment zurücknehmen muß, wo alles hervorbricht, und es hat sich gelohnt, auf diesen Moment zu warten.
Ich habe aber Kevin ständig damit aufgezogen, daß ich gern die Rolle des Dave spielen würde, wenn Dave eine andere Art... von Diane wäre. Aber da wir keinen weiblichen Präsidenten haben, wäre das natürlich unrealistisch gewesen. Dave ist eine großartige Rolle, wir alle wollten sie spielen.

Schauen Sie gern Komikern wie Bill Murray oder Kevin Kline bei der Arbeit zu?

Oh ja. Ich glaube, daß Bill härter arbeitet, als man denken würde und Kevin Kline weniger hart. Kevin ist ungeheuer locker. Er hat eine wundervoll philosophische Haltung gegenüber dem Kino und dem Theater: Er will nichts erzwingen. Es ist für mich immer interessant zu sehen, wie Schauspieler das erreichen, was sie gut können, und ich habe immer das Gefühl, etwas von ihnen zu lernen. Es ist immer spannend zu beobachten, wie schwer es ist, komische Rollen zu spielen, und wie unterschiedlich die Arbeitsweisen der einzelnen Komiker sind. Dan Aykroyd zum Beispiel arbeitet, glaube ich, sehr hart daran, und jemand wie Bill tut so, als würde er nicht hart daran arbeiten, was aber nicht stimmt, er macht sich schon Gedanken darüber. Er ist wirklich fabelhaft in GROUNDHOG DAY, und das freut mich sehr für ihn.

Könnte GROUNDHOG DAY *mit einer weiblichen Hauptfigur funktionieren?*

Natürlich. Ich bin wohl der einzige Mensch in Hollywood mit dieser Meinung, aber natürlich wäre das möglich. Ich stelle mir gern vor, was passieren würde, wenn man die Geschlechter vertauschen würde. Ich denke, die Beziehungen würden genauso gut klappen. Ich werde Harald Ramis schreiben und ihn bitten, eine weibliche Version von GROUNDHOG DAY zu machen, mit mir in der Hauptrolle, weil es eine großartige... Wissen Sie, Hollywood will keine überllaunigen oder wütenden oder unsympathischen Frauen. Das können die nicht ertragen. Das ist eines der Dinge, die wir zu ändern versuchen.

Glauben Sie, daß es heutzutage in Hollywood mehr interessante Frauenrollen gibt als vor 5 oder 10 Jahren?

Ich kann mich nicht daran erinnern, was vor fünf oder zehn Jahren gemacht wurde. Was aber interessante Rollen angeht, so glaube ich, daß Männer es genauso schwer haben wie Frauen.

Wirklich?

Es gibt mehr Rollen für Männer, aber wenn man sich die großen Schauspieler ansieht, fragt man sich: Ist THE FIRM *(für Tom Cruise)* wirklich so eine interessante Rolle? Ich weiß nicht... Es gibt mehr Rollen für Männer, aber ich glaube nicht, daß sie so gut sind, wie sie sein könnten. Das hängt damit zusammen, was für Filme gemacht werden, wie Geschichten erzählt werden und welche Schwerpunkte die Regisseure setzen. Gott sei Dank gibt es die Independent-Filme, die ständig Bewegung in die Sache bringen. Das ist sehr wichtig.

Was halten Sie von Frauenrollen wie Demi Moores in A FEW GOOD MEN *oder Sharon Stones in* SLIVER*?*

Ich muß gestehen, ich habe keinen der beiden Filme gesehen. Ich liebe Sharon Stone in BASIC INSTINCT, und nach dem, was ich höre, hätte man ihr eine bessere Rolle anbieten müssen. Sie wollte sogar meine Rolle in DAVE – Ivan hat mir das später erzählt. Ich denke, das war sehr klug von ihr, denn es ist zwar keine sehr große Rolle, aber es wäre eine gute Rolle gewesen nach BASIC INSTINCT.
A FEW GOOD MEN habe ich auch nicht gesehen.

Sie gehen offenbar nicht oft ins Kino?

Doch, ich denke schon, aber diese zwei Filme habe ich trotzdem verpaßt. SLIVER wollte ich nicht sehen, weil das unser Konkurrent war.

Wenn Sie ins Kino oder ins Theater gehen, lernen Sie dann von anderen Schauspielerinnen?

Sigourney Weaver als Präsidentenfrau Ellen Mitchell in Ivan Reitmans* DAVE: *eine zweite Chance durch den Doppelgänger

O ja. Es hängt natürlich von der Schauspielerin ab und vom Thema. Kürzlich habe ich PASSION FISH mit Mary Mc Donnell gesehen. Ich weiß nicht, ob Sie das gesehen haben, aber es ist eine außergewöhnliche Geschichte, und Mary war wundervoll. Ich wußte schon vorher, daß sie toll ist. Ich habe sie mehrmals auf der Bühne gesehen. Meine Kolleginnen inspirieren mich, und manchmal ist es aufschlußreich zu sehen, wie der Regisseur… Ich kann erkennen, wie sie sich bemüht hätten, mehr aus einem bestimmten Moment zu machen, aber der Regisseur läßt sie am Ende einen Take machen, der irgendwie… Ich kann manchmal erkennen, wo eine Auseinandersetzung stattgefunden hat, und dann sympathisiere ich mit der Schauspielerin.
Das Aufregende bei DAVE für mich war, die Rolle einer erwachsenen und ziemlich komplizierten Frau in einem Ivan-Reitman-Film zu spielen – das habe ich ihm auch gesagt. Das war für uns beide eine Herausforderung. Ich war mir sehr bewußt, daß ich in einer Komödie spielte, zwar wollte ich die Realität ihrer Situation darstellen, die ziemlich schrecklich ist – sie ist verheiratet mit diesem Mann, den sie haßt, und muß ihr Leben als Lüge leben –, aber mir war klar, daß der Film eine Komödie ist, der dafür nur wenig Platz hat.

Wie immer haben Sie einen großartigen one liner, nämlich ihr allererster Satz: „Why can't you die from a stroke like everybody else?"

Dieser Satz war einer der schwierigsten für mich, weil ich gar keine Szenen zusammen mit Bill Mitchell hatte und mir von unserer schrecklichen Ehe nur in meiner Phantasie ein Bild zusammenbasteln konnte. Kevin hat mir dabei geholfen. Ich sagte zu ihm: „Kannst du als Bill Mitchell ein bißchen mit mir improvisieren?" Er ist nämlich ein wunderbar scheußlicher Bill Mitchwell – und ich fragte: „Was denkst du, was mit uns passiert ist, ich meine, hast du dich verändert?" Er antwortete: „Verändert? Du fragst mich, ob ich mich verändert habe? Also, du hast dich überhaupt nicht verändert, du bist auch genau dieselbe langweilige Frau, die ich vor 25 Jahren geheiratet habe." Und meine Reaktion war: Wow, ich glaube, jetzt kann ich die Szene spielen, kam rein und sagte den Satz. Kevin hat mir sehr dabei geholfen, diesen Satz mit Leben zu füllen.

Letztes Jahr haben wir uns zu ALIEN[3] *getroffen. Wie sehen Sie den Film jetzt mit ein wenig Distanz?*

Die ALIEN-Filme waren ein surrealer Abschnitt in meinem Leben, und als sie vorbei waren, kamen sie mir fast wie Träume vor. Ich muß mir immer wieder selbst sagen, daß das Jobs und keine Träume waren.

Ist das ein gutes Gefühl?

Das ist schwer zu beschreiben… Es war in vielerlei Hinsicht ein gutes Gefühl, aber auf gewisse Art auch ein seltsames Gefühl.

Sind Sie traurig, daß Ripley jetzt tot ist?

Ich glaube, ich wäre glücklicher, wenn die Leute ihren Tod akzeptiert hätten. Viele Leute, wenigstens in Amerika, glauben einfach nicht, daß ich tot bin. Ich habe mich darüber bei den Produzenten beschwert, und die waren hocherfreut. Sie haben überlegt, ob sie mich nicht zurückholen könnten. Nach all der Mühe, die wir uns gemacht haben, finde ich es verwirrend, daß die Leute daran festhalten wollen. Es ist natürlich Science-fiction, und wenn Jim Cameron eine tolle Idee hätte, würde ich zumindest darüber nachdenken, aber wir haben so hart daran gearbeitet, daß dies – ALIEN[3] – die letzte Folge wird, daß ich wünschte…, In Europa zumindest weiß ich, daß das Ende anerkannt wurde. In Amerika ist es so, als wäre nichts passiert: Ach was, die ist doch garnicht wirklich tot… Das finde ich verwirrend, weil ich dachte, daß ich wirklich gestorben sei.

Haben Sie sich dafür verantwortlich gefühlt, daß das Publikum ihren Tod nicht akzeptiert?

Ja, ich frage mich oft, ob wir auf irgendeiner Ebene etwas falsch gemacht haben! Warum akzeptieren sie es nicht?

Diane Fossey, Ellen Ripley, Lauren Slaughter: drei außergewöhnlich schillernde und komplexe Frauenfiguren – war es Glück oder Cleverneß, daß Sie diese Rollen bekommen haben?

Zum größten Teil Glück, ein kleines bißchen Cleverneß. Um die Rolle in HALF MOON STREET mußte ich wirklich kämpfen. Bei den anderen Rollen war ich mir nicht sicher, ob ich sie wirklich wollte, und so sind sie mir natürlich prompt angeboten worden. Diane war die einzige reale Person, die ich je gespielt habe, und ich hätte mich ewig weiter mit ihr beschäftigen können – ich hatte also viel Glück dabei. Aber mir fällt gerade ein, daß ich mit dem Produzenten,

der über Diane Fossey reden wollte, ständig über ein anderes Projekt reden wollte.

Über welches?

THE GOOD MOTHER. Ich hatte das Buch gelesen. Der Film gefiel mir nicht besonders, aber vom Buch war ich begeistert. Deshalb habe ich ständig von THE GOOD MOTHER geredet.

Das überrascht mich, denn GORILLAS IN THE MIST *kommt mir wie Ihre persönlichste Arbeit vor.*

Das ist es schließlich geworden. Ich hatte Dianes Buch gelesen und beschlossen, daß man daraus unmöglich einen Film machen konnte. Ich kann es immer noch kaum fassen, wieviel Glück wir hatten. Heute hätten wir den Film so nicht mehr machen können, weil dort Krieg herrscht. Die Gegend ist geplündert worden, und vieles andere hat sich verändert. Gott sei Dank konnten die Gorillas aber im wesentlichen weiterleben. Ich glaube, der Film hat dazu beigetragen. Aber zu der Zeit… ich weiß nicht… Doch, ich weiß, was es war: Warner wollte auch einen Film über Diane Fossey machen, das heißt, das zwei verschiedene Filmstudios wegen dieses Films an mich herantraten, und das bedeutete für mich, daß der Film gar nicht gemacht werden würde, daß die beiden Studios sich gegenseitig behindern würden. Ich war also sehr skeptisch in Bezug auf die Filmindustrie. Dann haben sie sich aber entschieden, es zusammen zu machen.

HALF MOON STREET *war einer von zwei Filmen, die Sie in Europa gemacht haben. Was war anders bei der Arbeit als in den USA?*

Ich liebe die europäischen Arbeitszeiten: Wir hatten um 11 Uhr oder so Mittagspause, arbeiteten bis 7, das heißt, man konnte abends ausgehen, wenn man wollte. Es war etwas chaotischer. Ich stellte fest, daß der Regisseur in den USA viel mehr ein Diktator ist. In Europa reden alle gleichzeitig, und irgendwie fällt dann eine Entscheidung, keine Ahnung wie, ich konnte das nicht immer mitverfolgen. Sehr erregte Diskussionen, und am Ende war es genauso wahrscheinlich, daß die Entscheidung vom Kameramann getroffen wurde. Ich glaube, das wäre in Amerika nicht möglich, aber mir hat es Spaß gemacht.

Sind Sie mit dem Ergebnis von HALF MOON STREET *zufrieden?*

Das ist ein etwas wunder Punkt für mich: Damit der Film an einen großen Verleih gehen konnte, wurden einige Veränderungen vorgenommen, über die ich nicht glücklich war. Die Geschichte handelte von einer unsympathischen Frau, die sehr seltsam ist und die der Zuschauer nicht mögen soll.

Mindestens dreimal, nach Ihren Erfolgen in GHOSTBUSTERS, *nach* ALIENS *sowie nach* GORILLAS IN THE MIST *und* WORKING GIRL *waren Sie eine der „heißesten" Schauspielerinnen in Hollywood. Sie hätten alles machen können, aber Sie haben sich stets für das Unerwartete entschieden.*

Was war das Unerwartete?

Sie gingen nach Europa, Sie legten eine Pause ein – und danach noch eine Pause.
Pausen sind wichtig, wenn man ein Privatleben haben möchte. Ich habe eine kleine Tochter… Ich arbeite sehr gern, und ich glaube, daß ich ständig besser werde, aber mein Mann hat seine Arbeit zum Teil aufgegeben, um mich zu begleiten, und ich denke jetzt, wo ich wahrscheinlich eine weitere Pause machen werde, daß ich an der Reihe bin, ihn in seiner Arbeit zu unterstützen. Ich glaube, nur Agenten und Journalisten machen sich Gedanken darüber, ob jemand „heiß" ist oder nicht. Schauspieler machen sich in erster Linie Sorgen darüber, ob sie überhaupt Aufträge bekommen. Ich wäre lieber „lauwarm" – nicht „heiß" oder „kalt", sondern konstant. Sharon Stone ist zum Beispiel sehr „heiß", trotz SLIVER. Ich finde, daß das toll ist, und jetzt ist die große Herausforderung für sie, an interessante Projekte heranzukommen, ohne die man nicht „heiß" sein kann. Ich glaube, ich werde mit 55 wieder „heiß" sei, weil ich in meiner Produktionsfirma einige gute Sachen auf Lager habe.

Wie fühlt man sich, wenn man „a living zinger" (soviel wie „lebendes Dynamit") genannt wird?

Wer hat mich so genannt?

Pauline Kael.

Tatsächlich? Ich mochte schon immer Pauline Kaels Kritiken.

Sie lesen sie?

Ich versuche, mich zu erinnern, wann sie das gesagt hat. War das zu GHOSTBUSTERS?

Ja.

Sie kann gut formulieren. Ich lese den „New Yorker", aber nicht viele andere Rezensionen. Man bekommt heutzutage dicke Pakete mit Rezensionen und kann dann 100 verschiedene Meinungen über denselben Film lesen.

Die Fragen stellte Milan Pavlović.

Sigourney Weaver über Kevin Kline: „Er hat eine wundervoll philosophische Haltung gegenüber dem Kino: Er will nichts erzwingen."

TAGEBUCH des Kritikers

First we take Manhattan (and then we eat L. A.) ■ Von Claudius Seidl

14. Juni, New York
Selbst die Hitze hat eine ganz andere Größe, wenn man sie in Fahrenheit mißt: 90 Grad, das liest sich dramatisch, und für den nächsten Tag sind 100 Grad angesagt, und wenn man solche Temperaturen schon aushalten muß in der großen Stadt, dann möchte man dafür auch die ganz großen Zahlen haben. Ich jedenfalls bin auf 90, und ich will nie mehr eine Münchner Hitzewelle erleben und dann in der Zeitung lesen, es wären 35° – völlig unrealistisch.
Wenn man aus der kühlen Halle tritt und plötzlich diese Luft schmeckt, die Hitze und den Geruch von Kerosin und Benzin und Autoabgasen und Meer – dann hält man das im ersten Moment für eine pädagogische Maßnahme: Sie wollen hier, daß du etwas erlebst; sie wollen, daß du den Unterschied spürst, daß du ihn nicht nur ahnst oder womöglich gar genießt; du sollst ihn erleiden, daß es dich am ganzen Körper packt, und weil es drinnen natürlich zu kühl ist und draußen entschieden zu heiß, wirst du schon in der Minute, in der du das Flughafengebäude verläßt, süchtig nach diesen Momenten des Übertritts von einer Klimazone in die andere: Ein Amerikaner ist immer unterwegs (zumindest im Sommer).
Der Taxifahrer hat einen arabischen Namen oder einen afghanischen, und natürlich traust du dich nicht, ihn nach seiner Herkunft zu fragen, weil das rassistisch wirken könnte, und im übrigen ist der Mann ja ein Amerikaner, ein New Yorker jedenfalls, und nur darauf kommt es an. Er kennt sich aus in dieser Stadt, er weiß nicht nur, wo das Gramercy Park Hotel liegt, sondern auch, was von diesem Hotel zu halten ist, er scheint hier ganz gut zurechtzukommen – und warum zur Hölle, soll es dir, Fremder, dann schlechter gehen. Dieser Mann spricht längst nicht so gut englisch wie du; er tut sich schwer mit der Aussprache, und mit dem Lesen scheint es auch nicht so gut zu funktionieren, und trotzdem nennt er sich einen New Yorker und überlebt in dieser Stadt. Was also soll dir hier passieren, Fremder? New Yorks Taxifahrer sind vor allem dazu da, Ausländern wie uns zu signalisieren, daß wir in diesem Land nichts zu befürchten haben und daß es keinen Grund gibt, sich hier fremd zu fühlen.

New York, 16. Juni
Ein Lastwagen biegt um die Ecke, von der 5th Avenue in die 23rd Street, es ist ein altmodisches Auto, und hinten drauf ist, auch ein wenig altmodisch, der Schriftzug einer Speditionsfirma gemalt, und wenn ich nicht so langsam wäre von der Hitze, hätte ich längst meinen Photoapparat herausgeholt. Den deutschen Betrachtern würde das Photo sicher gefallen; es wäre typisch Amerika, hätte all das, was sie an diesem Land mögen – und trotzdem ist das Ganze nicht zu vergleichen mit einem Photo, das etwa ein Amerikaner auf dem Münchner Marienplatz aufnimmt oder vor dem Hofbräuhaus und das den Münchner Betrachter naturgemäß langweilt, weil ihm das Hofbräuhaus ja nicht exotisch ist. Den Amerikanern ist der Anblick eines solchen Lastwagens auch vertraut, und trotzdem genießen sie ihn, erkennen die optischen Signale und lassen sich von ihnen locken und verführen und nehmen, was doch ein ganz profaner Teil ihres Alltags sein sollte, als Ikone wahr.
Die Dinge verhalten sich hier anders zueinander und zu den Menschen; sie scheinen stärker zu sein, sie behaupten sich kräftiger gegen ihren Kontext und jeden Zusammenhang – wobei der Zusammenhang ja erst vom Betrachter geschaffen würde und der Kontext die Macht des Menschen über die Welt der Dinge manifestiert. Hier hingegen scheint alles nur für sich selber zu stehen, weshalb auch europäische Geschmackskategorien nicht weiterhelfen. Der gute Geschmack, das wäre, wenn eins zum anderen paßt, und der schlechte Geschmack offenbart sich, wenn einer zu blöd ist, diese Zusammenhänge zu verstehen. In New York aber existieren diese Zusammenhänge überhaupt nicht.
Offenbar glauben sie hier nicht nur an die Freiheit der Individuen, sondern auch an die Freiheit der Dinge. Die Dinge sind selber Individuen.

Martha's Vineyard, 19. Juni
Zum Glück war ich noch nie auf Sylt. Vermutlich ist Sylt nicht einmal halb so groß wie Martha's Vineyard, und nach allem, was Eingeweihte erzählen, wäre Sylt ziemlich froh, wenn es nur halb so fesch und nobel wäre. Und dann die Hamburger Medienmenschen: Man denkt eigentlich nie an Hamburger Medienmenschen, wenn man durch Amerika fährt, aber dann finden diese heimtückischen Burschen doch wieder geheime Mittel und Wege, und sie tauchen plötzlich auf wie böse, tote Schatten, aus Winkeln des Bewußtseins, die ich eigentlich stillegen wollte bis zur Rückkehr nach Hamburg. Nackte Zeitungshierarchen an einem nördlichen Strand, was für eine idiotische Vorstellung; zum Glück bestehen die Amerikaner fast überall auf anständiger Bekleidung.
Die größeren Häuser und die öffentlichen Gebäude haben Säulen vor den Fassaden und sind weiß gestrichen, die kleineren haben nur Terrassen oder Balkone und sind auch weiß gestrichen, und natürlich sind auch die Gartenzäune so strahlend weiß lackiert, als müßten sie alles Dunkle und Böse fernhalten; jedenfalls scheinen sie eher symbolische Bedeutung zu haben – gegen Einbrecher sind sie sicher wirkungslos.
Christine schaut sich alle Vorgärten ganz genau an; sie glaubt, daß irgendwo ein abgeschnittenes Ohr liegen müsse oder sonst ein Indiz auf scheußliche Verbrechen; die Insel muß ein düsteres Geheimnis haben, aber es fehlt uns die Zeit, dieses Geheimnis zu erkunden (und es tröstet uns bloß ein wenig, daß nur einen Steinwurf entfernt die Nachbarinsel Chappaquidick liegt, wo Edward Kennedy einst seine Sekretärin ertrinken ließ).
Alles sieht hier nach Norden aus; morgens ist es oft neblig, und selbst mittags, wenn es wirklich warm wird, klingen die Schreie der Möwen nach England oder Dänemark, und die weiten, fast weißen Strände mit den grün bewachsenen Klippen drumherum sehen gar nicht nach dem Süden aus. Also macht man sich keine Sorgen, rennt ohne Sonnenöl den ganzen Tag am Strand herum – und hat abends einen höllischen Sonnenbrand: Martha's Vineyard liegt zwar im Norden der USA, aber trotzdem auf der Höhe von Korsika – und vielleicht ist das ja eins der Geheimnisse dieses Landes: Alles ist nach Süden verschoben, weshalb die Sonne intensiver scheint und die Farben heller leuchten und alles so hyperrealistisch wirkt in diesem Licht (wie wenn Sylt im Mittelmeer läge).

20. Juni, New York
JURASSIC PARK, Super-Enttäuschung. Keinerlei Spielberg-typische Rührseligkeit. Mit wem soll ich bangen und leiden? Etwa mit Sam Neill, der ja offensichtlich der Held ist und der trotzdem keine Vergangenheit und keine Gegenwart zu haben scheint; der hier vor keine existentielle Herausforderung gestellt wird, sondern immer nur vor das Problem, ein paar unerträgliche Kinder vor ein paar bösen Tieren retten zu müssen. (Hat er was mit Laura Dern? Fühlt er sich durch die großen Echsen als Mann irgendwie in Frage gestellt? Alles egal.) – Lieber hätte ich gesehen: INDIANA JONES UND DER ANGRIFF DER KILLER-SAURIER (womöglich schafft das ja Roger Corman mit seinem unverschämten Rip-Off CARNOSAUR).
Andererseits: Wenn man sich mit einem Dinosaurier identifizieren könnte, wäre die Sache sicherlich hochinteressant. Der Mensch ist nichts als ein Stück Fleisch, ein kleines, nahrhaftes Frühstück für den Velociraptor, der viel intelligenter als der homo sapiens ist und viel böser und viel stärker. Der Showdown, Velociraptor gegen Tyrannosaurus Rex, der hat auch was: Der Mensch spielt überhaupt keine Rolle; er taugt als Held nicht mehr, er wird vermutlich bald aussterben in dieser Welt, wo die Saurier herrschen.
Daß der Mensch sich dem Saurier nahe fühle, weil er sein eigenes Aussterben fürchte, hat ja mittlerweile jeder Depp gemerkt. Spielberg geht da viel weiter

(vielleicht auch schon Michael Crichton): Wenn es in der Gegenwart schon möglich ist, die ausgestorbenen Saurier wiederzubeleben, dann werden in der Zukunft noch ganz andere Dinge möglich sein: Eines Tages werden die Spinnen oder Kakerlaken weit genug sein und entdecken, daß nicht schon immer sie die Herren der Erde waren, und die Spinnen-Archäologen werden alte, konservierte Blutproben finden und daraus Menschen klonen, die dann Angst und Schrecken unter den Spinnen verbreiten und die Erde zurückerobern. (Ich bin die Auferstehung und das Leben – Gott ist längst wieder denkbar geworden.)

Santa Fe, 24. Juni

John Heller, unser Gastgeber, kommt aus New York und kann nur schimpfen über diese Stadt, die ihm das deutlichste Symptom für den Niedergang Amerikas ist: Er beklagt den Verlust an common sense und Universalität; er glaubt, daß die amerikanischen Werte für viele, die jetzt kommen, nicht mehr verbindlich seien; er sieht in der Kriminalität nur ein Indiz und im Rassismus eine Entwicklung, die nicht mehr umkehrbar sei: Schwarze gegen Juden, Latinos gegen Schwarze, alle zusammen gegen die Gelben – und ohne es auszusprechen, gibt er doch deutlich zu, daß er sich sehnt nach dem New York seiner Jugend, nach jener Stadt, die in den Fünfzigern, als John jung war, noch eine angelsächsisch-jüdisch-irisch-italienische Stadt (und also auch nicht frei von ethnischen Konflikten) war.

In der New Yorker U-Bahn habe ich mich manchmal dafür geschämt, daß ich die Leute angeguckt und dann über ihre Herkunft spekuliert habe; so etwas spielt doch eigentlich keine Rolle in Amerika, habe ich mir immer eingeredet – und egal, was John auch erzählt und bejammert: Seine Probleme möchte ich gern haben in unserem neuen, rechten Blockwart-Deutschland, wo der Satz, daß alle Menschen gleich seien, nicht einmal als abstrakte Forderung eine Chance hat. (Wie rassistisch ist es eigentlich, wenn wir Bayern die plumpen und barbarischen Norddeutschen belächeln?).

Santa Fe, 25. Juni

Das Pueblo ist nicht einer dieser stolzen Bauten, die wie Burgen oder Wolkenkratzer aus der Frühzeit aussehen; es ist einfach ein Indianerdorf aus Lehmhütten, und wer sich vorher anmeldet, darf hinein und kann irgendwo klopfen oder klingeln, wo es Töpferwaren zu kaufen gibt. Ich interessiere mich nicht für Töpferei, und während die Freunde darauf warten, daß der Ton fertig gebrannt ist, sitze ich im Schatten eines Hauses und schaue einfach nur so.

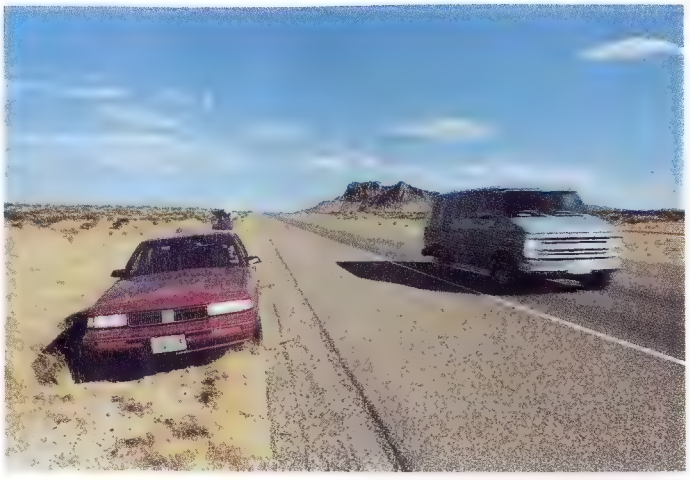
„Guck, was ich zum Geburtstag bekommen habe." Plötzlich ist dieser Indianerjunge da, vier Jahre alt, höchstens fünf, und er grinst frech unter seiner Baseballmütze, und was er da in der Hand hält und mir unbedingt zeigen will, sind ein paar alte Legosteine. Was er damit mache, frage ich, und er ist ganz erstaunt über soviel Blindheit. Das sei ein Propeller, damit könne man fliegen, und er steigt den kleinen Hügel hiner dem Haus hinauf und hubschraubert herunter und fragt mich dann, ob ich das auch könne, und wahrheitsgemäß antworte ich: Nein.

Keine Ahnung, wo der Kleine herkommt, ob er im Pueblo wohnt oder nur zu Besuch ist, jedenfalls wirkt er ziemlich amerikanisch, nicht nur wegen des Baseballkäppis und des breiten Akzents, und ich muß mir plötzlich vorstellen, wie es wäre, wenn die Indianer sich selber unter Denkmalschutz stellten, sich isolierten von der bösen Welt des weißen Mannes mit seinen Hamburgers und Highways und seiner Mißachtung der Natur.

Ich verstehe nicht viel von Indianern, von deren Denken und Fühlen und der sogenannten Spiritualität – aber das ganze New Mexico ist so magisch, da muß man einfach davon ausgehen, daß es die Indianer mit ihrem Schamanismus längst unterwandert haben. (Manitou ist hier denkbar.)

Fast alle Straßen haben spanische Namen in Santa Fe, und die Speisekarten sind komplett spanisch geschrieben, und wenn man, zwischen Santa Fe und Taos hinauf in die Berge fährt, dann kommt man in die Landschaft, wo Robert Redford den MILAGRO BEANFIELD WAR gedreht hat (war nicht auch dort die Welt voller Geister?), und man erinnert sich daran, aus diesem Film gelernt zu haben, daß die Spanier die Landschaft hier wirklich kolonialisiert haben und daß ihre Nachkommen hier noch immer leben, und so sehen die Leute auch aus: eher mediterran als westernmäßig, und wie die Dinge hier so nebeneinander existieren, die indianischen Geister und der Lebensstil der Spanier und das ganz normale amerikanische Highway-Tankstellen-Neon-Leben (wie in New York, so werden auch hier die Groceries von Koreanern betrieben); wie die Dinge sich nicht mischen, sich aber auch nicht gliedern lassen zu hierarchisch geordneten Systemen – das ist einfach ein ziemlich krasser Widerspruch zu John Hellers pessimistischen Thesen. ¡Que viva Nueva Mexico!

Arizona



Nevada

Winona, 26. Juni

Auf dem Highway Nummer 40 Richtung Westen. Die alte Route 66 gibt es nicht mehr, sie haben den Highway einfach drüber gebaut und nur manchmal, für ein paar Kilometer, führt neben der Autobahn eine schmale Straße, mit vergammelten Verkehrsschildern am Rand und ab und zu ein paar Häusern, die nicht mehr bewohnt oder bewirtschaftet sind: Außer Geisterstädten gibt es hier im Wilden Westen auch Geisterstraßen.

Westlich von Albuquerque war es erst einmal langweilig, flach und trocken und ziemlich farblos, aber kurz vor Gallup hat plötzlich der Westen begonnen, so wie wir ihn aus dem Kino kennen: Rote Felsen in der Ferne, grüngelbe Prairie bis in die Unendlichkeit und zwischendrin schmale Canyons, durch welche kleine Flüsse fließen. Hier haben sie all die Westerns gedreht, denke ich im ersten Moment, und wir halten an und gucken uns um und merken ziemlich schnell, daß das keine Landschaft ist, deren Anblick man so einfach genießen kann wie etwa den Anblick der Alpen hinter dem Starnberger See.

Die Felsen scheinen einem zuzurufen, daß man näher heranfahren soll, und dann steigen wir wieder ins Auto und fahren, und wenn die Felsen und die Berge direkt vor uns liegen, dann locken andere Berge und Felsen in weiterer Ferne; niemals scheinst du hier am Ziel zu sein, Hunderte von Meilen geht es so weiter, und überall sieht es so aus, als wären genau hier all die Westerns entstanden – oder zumindest in dem Tal, das hinter diesen Bergen liegen muß.

Hier ist vermutlich das amerikanische Tempo erfunden worden, hier, in dieser Landschaft, deren Schönheit einen berauscht und in der man doch nicht verweilen mag, weil man eben diese Schönheit um so intensiver spürt, je schneller man durch sie hindurch fährt: die Geschwindigkeit ist gleich der Dosis, in welcher man die Schönheit eingeschenkt bekommt.

(Und das Denken scheint ständig der Anschauung hinterherzuhinken; du willst dir klarmachen, was du hier siehst und empfindest und schaffst es einfach nicht, weil du ja ständig gucken mußt; du versuchst einen oder zwei klare Gedanken zu haben, ein paar kluge Spekulationen über diese Landschaft und all jene, die sie durchreisen, aber es ist einfach so viel, als daß du es auf einen Punkt bringen könntest und das eigene Abstraktionsniveau ist extrem niedrig im Vergleich zur Höhe der Berge am Horizont).

Grand Canyon, 27. Juni

Tourismus ist etwas völlig anderes in Amerika. Jeder scheint unterwegs zu sein, Seßhaftigkeit ist nicht die Regel, und die Orte, die am Rand des Highways liegen, werben ganz heftig darum, daß du sie anschaust und ihre Sehenswürdigkeiten kennenlernst; sie konkurrieren miteinander wie Waschmittel oder Colamarken. Und wenn du dort bist und das weltberühmte Restaurant Soundso testest oder einfach über die Main Street schlenderst, dann fühlst du dich nicht wie der Fremde, der Eindringling, der etwa in Florenz die Fiorentiner dabei stört, einfach nur Fiorentiner zu sein. Die Bewohner von Gallup haben dich eingeladen; es ist normal, daß du dieser Einladung folgst, und wenn sie eines Tages in deine Stadt kommen, dann tu bloß nicht, als ob sie stören würden. Es ist keine Indiskretion, wenn du dir diese Stadt ganz genau anschaust; es ist ein Zeichen des Respekts – und wenn dir dann die Kellnerin voller Stolz und Mitteilungsbedürfnis erklärt, warum der Hamburger „Ronald Reagan" so gut sei und weshalb er hier in der Gegend ganz anders zubereitet werde als woanders, dann möchtest du die schnöseligen französischen Bedienungen oder die grantigen bayerischen Kellnerinnen, die jeden Fremden dafür verachten, daß er nicht alle Geheimnisse der Weißwurst oder des Hühnchens in Essig kennt, dann möchtest du sie alle für sieben Jahre zwangsverschicken nach Arizona oder Nevada, damit sie endlich einmal Gastfreundschaft lernen.

Santa Monica, 30. Juni

In der Mojave-Wüste waren 110 Grad. Wenn wir aus dem Auto ausgestiegen sind, dann fühlten wir uns, als steckten wir die Köpfe in einen Backofen, und der Highway, der von Las Vegas nach Los Angeles führt, schien niemals aufzuhören. Aber plötzlich standen die San-Gabriel-Berge am Horizont, schwarz und steil, und auf den Gipfeln lag Schnee, was nicht zu fassen war bei 110 Grad Fahrenheit. Und dann machte der Highway eine weite Kurve nach links und schwang sich hinunter ins Tal, wo die Luft plötzlich kühler war, und weil es in diesem Frühjahr endlich geregnet hat, sah Südkalifornien, das ich trocken und staubig in Erinnerung hatte, nun grün und üppig und fruchtbar aus.

Los Angeles 75 Meilen, so stand es an der Kreuzung zum San-Bernardino-Freeway, dabei schienen wir längst in Los Angeles zu sein, links und rechts von uns war alles Stadt, nur daß diese Riesenstadt eben ein ganz anderes Konzept hat als die

Motel in Winona

Arizona

Edgartown, M. V.

Martha's Vineyard

Städte, die wir sonst so kennen. Hügel überall, und der Freeway scheint in sie einzudringen wie in eine Frau: Los Angeles liegt ganz in der Horizontalen, und es sieht so verführerisch aus, als wollte es auch genauso genommen werden, und wie bei einer Frau liegt ihre Anziehungskraft nicht nur in dem, was sie dir zeigt, sondern vor allem auch in dem, was sie dir verbirgt: Los Angeles ist geheimnisvoller als alle anderen Städte, du siehst so viel, daß deine Augen es nicht begreifen können, dieses pastellfarbene Licht und die schamlos eitlen Häuser und die künstlichen Lichter, die wie Make-up diese Schönheit noch betonen und ein wenig ins Vulgäre treiben – und trotzdem kriegst du diese Stadt nie ganz zu sehen. Anders als New York, dessen Gestalt du sofort begreifst, ob du es von den Brooklyn Heights aus betrachtest oder von der Rainbow Bar im Rockefeller Center, sieht Los Angeles niemals gleich aus, und doch scheint es immer dieses Versprechen zu formulieren, daß du, wenn du nur hartnäckig und neugierig und verliebt bleibst, diese Stadt irgendwann begreifen könntest.

Abends sind wir essen gegangen in ein Lokal, das am Ozean liegt, dort, wo der Sunset Boulevard aufs Meer stößt, und der Fisch war gut, und der Sonnenuntergang war noch besser, hohe Palmen im orangen Gegenlicht, und du ißt dieses Licht mit, du verspeist die Landschaft geradezu, du kannst diese Schönheit konsumieren, und wenn es dann endgültig dunkel ist, dann bist du satt vom Fisch und vom Licht. Aber morgen wird diese Schönheit, die du eben noch gierig verspeist und verdaut hast, wieder da sein – und vielleicht ist das der Grund, weshalb die Kalifornier so lange so verschwenderisch mit ihren Ressourcen umgegangen sind. Das Hotel Shangri-La liegt am Ozean, hat wundervolle Zimmer und ist bezahlbar: Los Angeles scheint mich auch zu mögen.

Malibu, 1. Juli

Den Namen des Restaurants in Santa Monica habe ich schon wieder vergessen, ich weiß nur, daß es ein Italiener war. Neben der Bar stand ein Klavier, da spielte einer, der sich Renato di Roma nannte, italienische Hits sehr italienisch („Lasciate mi cantare"), auch die Speisekarte war ganz italienisch geschrieben, aber als ich dann bei der kalifornisch-blonden Bedienung eine „Insalata Ceasare" bestellen wollte, war das ein Problem: „Sorry, I don't speak Italian". Die Tische wurden von zwei Männern abgeräumt, die aus der Südsee zu kommen schienen, aus Samoa vielleicht, und obwohl sie die Drecksarbeit machen mußten, wirkten die Männer ziemlich selbstsicher, ihre Lebensform war nicht Unterdrückung, sondern Aufstieg, und ihre Blicke und ihr ganzes Auftreten signalisierten: Wir schaffen es schon, irgendwann wird der ganze Laden uns gehören, und Renato di Roma wird von uns bezahlt werden, und italienisch werden wir genausowenig lernen, wie das die blonde Bedienung getan hat.

Mittags haben wir in Malibu den Surfern zugeschaut, und das Gucken hat so unglaublich viel Spaß gemacht, daß ich mir gar nicht vorstellen kann, wie das Surfen selber noch mehr Spaß machen mag, und das einzige was meine Laune getrübt hat: Ich wäre so gern nach Huntington Beach gefahren, um dort einen Tag lang herumzuhängen und mir die Schauplätze von Kem Nunns grandiosem Roman *Tapping the Source* anzuglotzen. Aber Huntington Beach liegt am anderen Ende von Los Angeles County, und ich bin ja selber schuld, wenn ich keinen Führerschein besitze (und überhaupt, Manhattan Beach, der Schauplatz von BIG WEDNESDAY: Drei Jungs, die surfen und dabei erkennen, daß surfen nicht das Leben ist – und dennoch eine ganz gute Schule der Moral. Daß man nicht gegeneinander surft, sondern gemeinsam gegen die große Wellen und die unzerstörbare Hoffnung, daß es mit den Jungs und dem Schreiben genauso sei.

„Darf ich Sie zum Duell fordern, morgen um fünf vor der Kathedrale?" – „Mit Bleistiften oder mit der Schreibmaschine?")

New York, 5. Juli

Wir sind in der Nacht von San Francisco nach New York geflogen, wir konnten kaum schlafen im Flugzeug, und als wir ankamen, war schon der 4. Juli, und den verschläft man nicht. Den Tag haben wir auf City Island verbracht, einer hübschen kleinen Insel nördlich der Bronx, und mich hat die ganze Zeit dieses komische Gefühl geplagt, daß ich nicht mit den Amerikanern feiern dürfe, weil das ja ihr Feiertag wäre und nicht etwa meiner.

Abends sind wir im Hotel geblieben, weil wir viel zu müde für alles andere waren, und der Mann vom Zimmerservice scheint auch nicht wirklich feierlich gestimmt zu sein, er spricht mit tschechischem Akzent, und er empfiehlt, ich solle aufs Dach steigen, von wo aus ich dann einen besonders schönen Blick auf das Feuerwerk hätte.

Santa Monica

Santa Fe

Ich bleibe aber im Zimmer, das immerhin im 15. Stockwerk liegt; man sieht von hier zumindest die Spitzen des Feuerwerks: den Rest zeigt zeitgleich das Fernsehen, was ich naturgemäß sehr schön und beruhigend und eben hyperrealistisch finde, und zum Stolz der Amerikaner auf sich selbst, der sich in den Aussagen von Zuschauern, in den Liedern, die sie zur Untermalung spielen, und in allen möglichen historischen Einblendungen manifestiert, fällt mir nichts mehr ein, was ich nicht schon irgendwann einmal gesagt oder geschrieben hätte.

Nur am Schluß der Übertragung spielen sie ein Lied von den Who, ein Stück aus „Tommy", das mir eigentlich überhaupt nicht gefällt, *„See Me, Feel Me, Touch Me"* – aber natürlich bin ich dann doch, wozu der Song mich auffordert: gerührt. Und ich erinnere mich daran, daß es eine englische Gruppe ist und ein englischer Song – und ich stelle mir vor, welch zivilisatorische Fortschritte unser kleines dummes Deutschland noch machen muß, bis sie auf dem Nationalfeiertag einen Cole-Porter-Song spielen. ANYTHING GOES wäre nicht schlecht.

Morgen fahren wir heim, und ich wünsche mir, daß die Photos etwas geworden sind, daß sie vielleicht von jenen Dingen erzählen, die man mit seiner Schreibmaschine nicht besprechen kann.

Der talentierte Barbar

John Milius

Ein Interview von George Hickenlooper

Wenn man nicht wüßte, daß John Milius früher einmal genau wie Steven Spielberg, George Lucas und Francis Coppola zu jener ersten Generation von Brat-Pack-Regisseuren gezählt wurde, deren Angehörige, gleich nachdem sie ihr Filmstudium an der UCLA absolviert hatten, zu den begehrtesten Drehbuchautoren Hollywoods gehörten, könnte man meinen, er wäre der Nachfolger Manuel Noriegas. Milius gefällt sich in der Rolle eines vorübergehend beschäftigungslosen Revolutionärs, der jederzeit beträchtliches Chaos anzurichten in der Lage wäre, ganz unabhängig davon, wo er sich gerade aufhält, und momentan hält er sich gerade auf dem Studiogelände von Paramount auf, um letzte Hand an seinen neuesten Film FLIGHT OF THE INTRUDER *zu legen. „Ich glaube nicht, daß ich Ärger machen werde. Jedenfalls nicht, bis ich aus dem Urlaub zurückkomme", bemerkt der Regisseur und zieht genüßlich an seiner dicken Zigarre.*

„Wo soll's denn hingehen?", frage ich in der Annahme, daß er vielleicht Lucas' und Spielbergs Vorliebe für Hawaii teilt.

„Argentinien", antwortet er und läßt dabei ein Lächeln über seine prallen Wangen huschen, die ein sorgfältig gestutzter Bart einrahmt. „Dort habe ich viele Freunde."

Manche halten ihn für einen Effekthascher, andere für einen kriegslüsternen Patrioten und dritte für einen verkappten Guerillaführer, und alle haben damit wohl nicht ganz unrecht. Milius macht es sichtlich Freude kundzutun, daß er wohl niemals die Anforderungen erfüllen wird, um als „politically correct" durchzugehen. „Ich bin ein hinterhältiger Hurensohn, aber ich habe ein weiches Herz." Mit diesen Worten beugt er seinen massigen Oberkörper vor, um mir eine kubanische Zigarre von fünfzehn Zentimeter Länge anzubieten.

In Milius' Büro auf dem Paramount-Gelände hängen Erinnerungsstücke an seine unter abenteuerlichen Bedingungen entstandene Filme, die sich zu einer turbulenten Karriere addieren: ein Plakat von THE WIND AND THE LION *(1975), ein Surfbrett aus* BIG WEDNESDAY *(1978) und ein russischer Armeegürtel aus* RED DAWN *(1984). Sein Büro ist derart mit Postern, Requisiten und Kriegsspielzeug vollgestopft, daß man sich kaum des Eindrucks erwehren kann, er wolle sich lieber davon begraben lassen als eines Tages mit der Einsicht konfrontiert zu werden, zu alt für diesen Krempel zu sein. Folglich kann es kaum überraschen, daß dieser umstrittene Regisseur erst 19 Jahre alt war, als er begann, das Drehbuch zu* APOCALYPSE NOW *zu schreiben, der heute als einer der bedeutendsten Kriegsfilme aller Zeiten gilt.*

Milius erblickte das Licht der Welt in St. Louis, Missouri, aber seine Eltern zogen schon bald darauf nach Südkalifornien, wo er als Jugendlicher eine ausgeprägte Leidenschaft für das Surfen entwickelte. „Es war für mich wie eine Religion und hatte die Qualität von Zen", erinnert sich der Regisseur, um dann fortzufahren: „Das Surfen hat eine Intensität in unser Leben gebracht, wie es keine Droge, kein Job und auch keine Frau vermocht hätte." Offen gesteht er zu, daß er nicht erwartet hatte, mit seinem Leben etwas anderes anzufangen, als die große Welle zu erwischen, auch nachdem er bereits sein Studium an der Filmschule begonnen hatte.

Und die große Welle hat Milius in der Tat erwischt. Nach der Filmschule schrieb er eine Reihe beeindruckender Drehbücher, wodurch er zu einem der erfolgreichsten Autoren seiner Generation avancierte: JEREMIAH JOHNSON *(1972),* JUDGE ROY BEAN *(1973),* MAGNUM FORCE (1974) und APOCA-

John Milius (links) auf dem Set von **DILLINGER**, *den er für Samuel Z. Arkoff inszenierte, zusammen mit seinem Hauptdarsteller Warren Oates.*

LYPSE NOW *(1979). Diese Scripts brachten ihm genügend Vorschußlorbeeren ein, um seine Stoffe selbst inszenieren zu können.* DILLINGER *(1973),* THE WIND AND THE LION, BIG WEDNESDAY, FAREWELL TO THE KING *(1988) und jüngst* FLIGHT OF THE INTRUDER *(1990) sind nur einige seiner Filme, die ihm das Image eines begabten aber kontroversen Drehbuchautoren und Regisseurs verpaßt haben.*
„Krieg ist doch eigentlich etwas ganz normales", sagt er mit einem fiesen Grinsen, „genauso natürlich wie die Luft, die wir atmen, oder das tägliche Essen." Dann schwelgt er in der Erinnerung an ein frühes Kindheitserlebnis, als sein Vater mit ihm runter nach San Diego fuhr, um dem Flugzeugträger US Enterprise, die dort im Hafen vor Anker lag, einen Besuch abzustatten. „Ins Innere des Flugzeugträgers hinabzusteigen war für mich wie die Rückkehr in den Mutterschoß. Ich habe mich dort sehr geborgen gefühlt." Er macht keinerlei Hehl daraus, daß seine Kriegsfaszination nicht zuletzt auf dieses Erlebnis zurückzuführen ist. *G.H.*

steadycam: *Sie sagten einmal, die stärkste Triebkraft vieler Menschen wäre Rache. Glauben Sie das immer noch?*

John Milius: Eigentlich schon, aber im Grunde hat jeder Mensch diesen rasenden Zorn in sich. Den wird man nur schwer los. In mir muß sich jedenfalls eine Menge davon aufgestaut haben.

Gegen wen würden Sie diese Wut denn richten?

Ich glaube, was mich am meisten ankotzt, ist Heuchelei, die große Lüge. Ich habe nichts gegen einen Schurken, so lange er sich wohlfühlt, ein Schurke zu sein und nicht vorgibt, jemand ganz anderes zu sein. Sehen Sie, ich habe ein paar Freunde in Hawaii, die sind professionelle Killer. Und sie zählen dennoch zu meinen engsten Freunden. Sie verbreiten keine Lügen über sich. Das kann ich respektieren. Sie leben nach strengen moralischen Regeln. Ich befürworte natürlich nicht, was sie tun, aber ich fälle auch keine moralischen Urteile über sie. Allein die Ehrlichkeit zählt.

Glauben Sie, daß sich das Leben der meisten Leute auf eine Lüge reduziert?

Ja, und ich denke sogar, daß es ihnen Spaß macht, diese Lüge zu leben. Sie lieben es, so zu leben und sie denken auch gar nicht weiter darüber nach. Sie haben einfach keine Prinzipien. Sie würden so ziemlich alles machen, und in diesem Sinn erziehen sie auch ihre Kinder.

Wie sieht es diesbezüglich im Filmgeschäft aus?

In meinem Geschäft ist es besonders schlimm. Ben Hecht hat einmal bemerkt, die Leute im Showbusiness seien moralische Krüppel. Das war in den dreißiger Jahren. Vor allem die Drehbuchautoren hat er als Haufen moralischer Krüppel und Schwächlinge bezeichnet. Gleichzeitig empfahl er John Dos Passos, nach Hollywood zu kommen und dort Drehbücher zu schreiben: „Natürlich kannst Du dir das Geld, das Essen und die Frauen dieser moralischen Krüppel und Degenerierten nehmen." Das und nichts anderes sind sie. Sie würden alles machen, auch ihren Freunden in den Rücken fallen. Sie haben einfach keine Prinzipien und keine Stärke. Natürlich war Ben Hecht damals selbst schon davon infiziert. Für mich ist es eine entwürdigende Beschäftigung, weil jeder dabei ist, ein Drehbuch zu schreiben. Man hört ständig: „Wow, meine Schwester schreibt ein Drehbuch" oder „Wissen Sie, daß der und der an einem Drehbuch arbeitet". Jeder Schauspieler schreibt gerade an einem Drehbuch. Heutzutage wird so viel Geld dafür bezahlt, und man hört fortwährend, wie irgendwelche Leute um Drehbücher feilschen. Die Sache ist außer Kontrolle geraten. Als ich 25 Jahre alt war, galt ich als der heißeste Drehbuchautor von ganz Hollywood. Und später hatte ich dann noch drei oder vier Mal diesen Status. Und in den Jahren dazwischen hörte ich „Dieser Kerl ist der heißeste Autor, den es je gegeben hat" oder „Er hat gerade ein Script für 500000 Dollar verkauft", was ja inzwischen schon fast ein Hungerlohn ist. Und natürlich wird dann nie ein Film daraus, oder der Film ist die allerletzte Scheiße. Der Kerl verschwindet in der Versenkung und gibt sich der Rauschgiftsucht hin. Aber in jedem Jahr taucht ein neues Wunderkind auf. Ich habe eine Menge davon kommen und gehen sehen, aber ich bin immer noch hier. Ich gelte immer noch als gefährlicher Mann.

Am Anfang Ihrer Karriere gehörten Sie einem exklusiven Zirkel an, der als Hollywood Brat Pack bekannt wurde, Spielberg, Lucas, Coppola und Sie.

Alles Deppen. In den frühen siebziger Jahren tauchten Regisseure auf, die viel talentierter waren, Martin Scorsese und Bob Rafelson beispielsweise. Das waren die Typen, die unsere Generation auf den richtigen Weg führen wollten, aber niemand ist ihnen gefolgt. Francis Coppola ansatzweise, er ist wenigstens mit einem guten Film reich geworden. Nicht mit einer solchen Scheiße wie STAR WARS.

Aber George Lucas ist doch Ihr Kumpel.

George Lucas kenne ich nicht einmal mehr.

In welcher Hinsicht hat er sich verändert?

Er schottet sich total von der Realität ab und hält sich dort oben für unangreifbar. Er isoliert sich und seine engeren Mitarbeiter. Mit diesen Leuten habe ich nichts mehr zu tun. Ich führe mein eigenes Leben.

Was ist geschehen?

Als wir anfingen, waren wir alle sehr idealistisch. Doch dann fanden wir uns plötzlich in einem Bürgerkrieg wieder. Und irgendwann ging es nur noch um Rache, wer konnte den anderen auf die dreckigste Art killen. Jeder hatte anfangs idealistische Vorstellungen, aber keiner verstand, worauf er sich einließ, und als dann Ruhm und Reichtum unvorstellbaren Ausmaßes ins Spiel kamen, gingen alle Wertvorstellungen den Bach runter. Diese Typen waren in keinster Weise auf solchen Erfolg vorbereitet, und das hat sie moralisch ruiniert. Und die jungen Leute, die heute von der UCLA kommen, haben die Umgangsformen und Wertmaßstäbe der Branche schon verinnerlicht, man kann sie nicht mehr moralisch korrumpieren, weil sie bereits moralisch korrumpiert anfangen.

Was geschah, nachdem Sie und Lucas von der Filmschule abgingen?

Niemand glaubte an eine Chance. Für die meisten Studenten war die USC in erster Linie eine Möglichkeit, um den Krieg herumzukommen. Sie wollten sich einige Jahre lang mit Filmen beschäftigen, während ich in dieser Zeit hauptsächlich surfte und als Rettungsschwimmer arbeitete. Auf die Filmschule zu gehen, war ja ganz nett, aber meine Zukunft stellte ich mir ganz anders vor. Ich wollte dem Marine Corps beitreten und eine F-4 fliegen lernen. Ich hatte nicht vor zurückzukommen. Wenn ich irgendwo Eindrücke hinterlassen wollte, dann in Südostasien, mit diesem Schicksal hatte ich mich abgefunden. Aus diesem Grund ist FLIGHT OF THE INTRUDER für mich die späte Realisierung meiner damaligen Zukunftswünsche, der Film zeigt, was ich damit meinte, tun zu müssen. Niemand von meiner Generation hat die Filmschule besonders ernst genommen, ich jedenfalls war der Überzeugung, es wäre nur ein Abstecher. An eine Karriere im Filmgeschäft habe ich nicht richtig geglaubt, und an Hollywood bin ich rangegangen wie ein Kamikazepilot. Unsere Bemühungen, dort Fuß zu fassen, hatten zunächst nur den Charakter einer grandiosen Geste, wir wollten die Leute herausfordern, die zu dieser Zeit die Macht in den Händen hielten, Frank Sinatra beispielsweise. Um einen Job zu bekommen, mußte man schon jemand wie Sinatra kennen. Damals war es auch noch nicht viel wert, von der Filmschule zu kommen. Auf bestimmte Weise waren das damals bessere Zeiten, weil Hollywood noch eine geschlossene Gesellschaft war, man respektierte die Erfahrung des Alters, niemand war versessen auf neue Erfahrungen. Die junge Generation wurde damals von Leuten wie Sydney Pollack und Mark Rydell repräsentiert, die natürlich auch talentiert waren…

Rebellierte Ihre Generation bewußt gegen die vorangehende Generation?

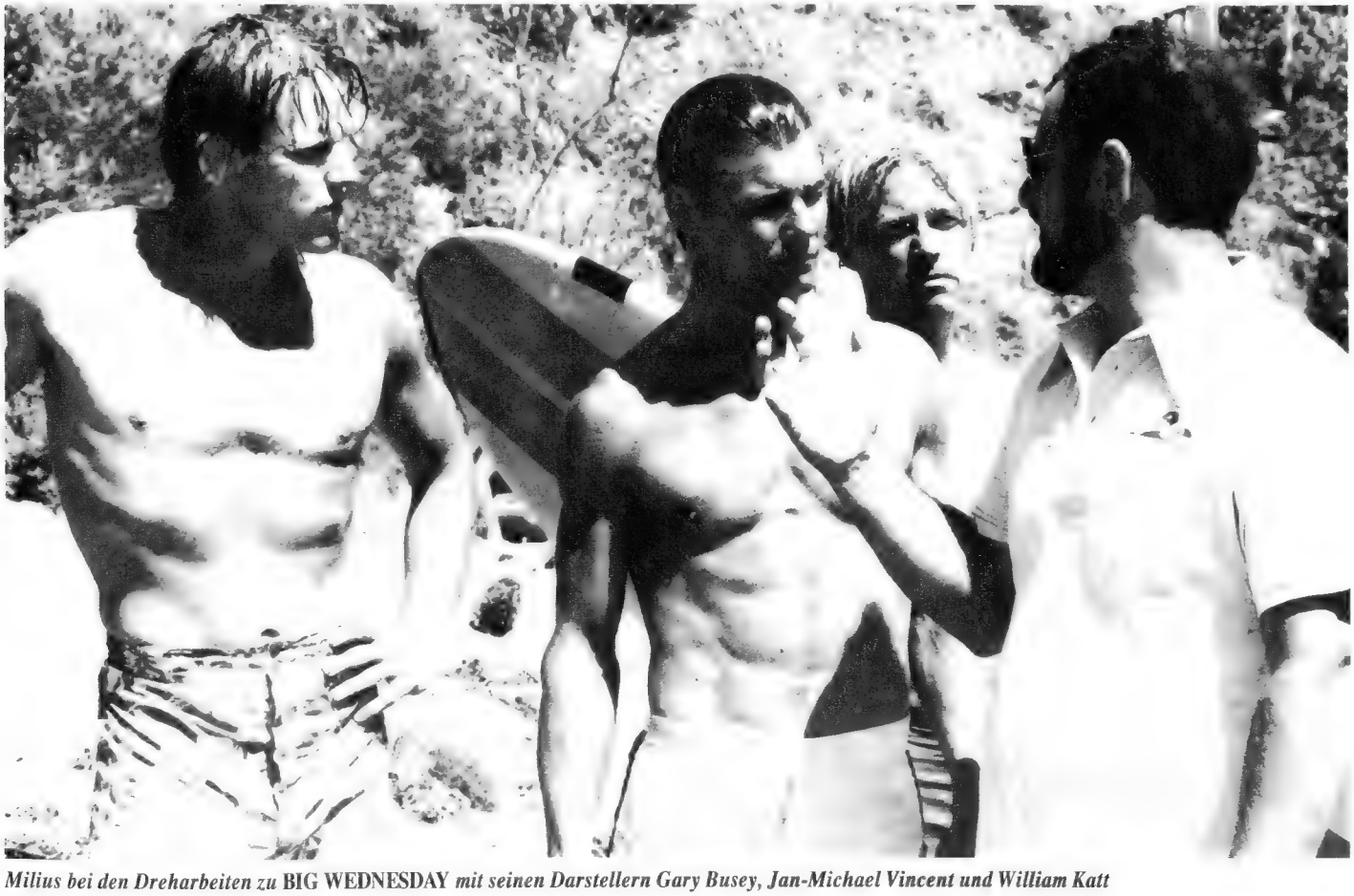
Wir dachten schon, daß wir etwas zu sagen haben. Wir hielten uns für eine Generation von Revolutionären, unsere Idole waren Godard, Fellini und solche Leute. Wir wollten „cinema verité“ machen. Unsere Filme sollten die Wahrheit vermitteln. Und das war eine wunderbare Idee, aber rückblickend hat meine Generation hauptsächlich Popcorn und Achterbahnfahrten produziert.

Wodurch kam das?

Man wollte Geld machen, man wollte ein Haus in Bel Air haben und als man das hatte, wollte man Macht. Die allermeisten Regisseure meiner Generation haben nichts zu sagen, und rückblickend muß man feststellen, daß sie auch damals nicht gerade viel zu sagen hatten. Wenn man etwas zu sagen hat, dann muß man es sagen, wenn man ungefähr 20 ist.

Und Ihre Filme?

Mann, meine Sachen kommen wenigstens aus dem Herzen.



Milius bei den Dreharbeiten zu* BIG WEDNESDAY *mit seinen Darstellern Gary Busey, Jan-Michael Vincent und William Katt

Andrew Sarris hat Sie mal einen „talentierten Barbaren" genannt.

Ja, das war das größte Kompliment, das ich je bekommen habe. Damals haben mich die Kritiker noch gemocht.

Pauline Kael aber hat Ihre Filme immer abgelehnt, und auch Sie haben ihr gegenüber kein Blatt vor den Mund genommen. Stimmt es, daß Sie sie erst kürzlich getroffen haben?

Vor einigen Jahren habe ich sie in New York mal zu einem Kaffee ausgeführt. Sie war ganz schön nervös.

Erzählen Sie doch mal, wie Ihr Verhältnis zu den Kritikern generell so aussieht. Hat es sich gewandelt?

Wenn ich jetzt so darüber nachdenke, muß ich eingestehen, daß mich die meisten Kritiker von Anfang an gehaßt haben, und ich habe sie gehaßt. Und ich kann Ihnen versichern, daß sie mich heute immer noch genauso hassen. Ich kann drehen, was ich will, sie versuchen mich fertigzumachen. Aber ich verschwende inzwischen keine Zeit mehr damit, ihnen mit gleicher Münze heimzuzahlen. Es führt zu nichts. Ich habe ganze Generationen von Kritikern überlebt. Stanley Kubrick hat mal gesagt: „Es handelt sich doch nur um unterschiedliche Meinungen." Auch wenn sie einem ans Leder wollen, einen ruinieren wollen und es am liebsten sehen würden, wenn ich auf der Straße Äpfel verkaufen müßte, muß man ihnen ihre Meinung zugestehen. Ich neige dazu, mein Leben zu romantisieren. Meistens fühle ich mich wie ein Outlaw und die Kritiker sind die braven Bürger der Stadt, die am liebsten die Pinkerton-Detektive anheuern würden, um mir das Handwerk zu legen. Alles was ich will, sind ein paar Postzüge, die ich ausrauben kann.

Wie sehen Sie den Einfluß, den die erste Generation von Brat-Pack-Regisseuren auf die Industrie hatte?

Riesengroß. Steven und George hatten wohl den meisten Einfluß. Sie machten überhaupt erst einmal bewußt, wieviel Geld es zu verdienen gab. Mehr als alles andere hat sich das auf sie ausgewirkt. Sie demonstrierten, daß der Markt viel mehr hergab als immer angenommen, daß man, wenn man statt GONE WITH THE WIND oder BRIDGE ON THE RIVER KWAI, solch hirnlosen Schund wie E.T. machte, den Markt verdreifachen konnte. Die Burschen stießen praktisch auf eine Goldader. Ich bin mit der Vorstellung aufgewachsen, daß man, wenn man einen Film wie RAIDERS OF THE LOST ARK gemacht hat, nicht auch noch INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM machen muß, eben weil man ihn bereits gemacht hat. Das war dann wohl die Nagelprobe. Steven jedoch meinte: „Nun, wenn man schon eine Goldader besitzt, dann sollte man auch noch den letzten Nugget herauskratzen." Das hat dazu geführt, daß heute ganze Karrieren auf so etwas wie DIE HARD II aufgebaut werden. Filme, die dafür sorgen, daß die Aufmerksamkeitsspanne der Zuschauer immer kürzer wird. Filme, die nichts als Gestank verbreiten. Wir haben keine B-Pictures mehr, weil man die heute A-Pictures nennt. Ganze Genres hat man weggefegt, weil sie unter den Gesichtspunkten jener Ex- und Hopp-Verwertung, die mit STAR WARS und E.T. begonnen wurde, nicht mehr profitabel genug erscheinen. Die Gier ist zum kleinsten gemeinsamen Nenner geworden. Die Leute, von denen wir hier reden, haben auf lange Sicht nur die Talente erstickt, die sie mal aufgezeichnet haben. Ich bin noch immer der Meinung, daß DUEL der beste Film ist, den Steven je gemacht hat. Dieser Film hatte Mumm.

Als Steven Spielberg mit dem Irving Thalberg Award ausgezeichnet wurde, sagte er, die Filme müßten sich wieder mehr dem geschriebenen Wort angleichen und müßten auch wieder intelligenter werden, als sie es gegenwärtig sind. Glauben Sie das auch?

Das habe ich eigentlich schon immer geglaubt. Wie Sie unschwer sehen können, ist bei Spielbergs Bemühungen, seine Filme dem geschriebenen Wort anzugleichen, INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE herausgekommen.

Erzählen Sie mir doch von Ihrer Jugend und vom Surfen. Wie war es, in Kalifornien aufzuwachsen?

Da sprechen Sie die Wurzeln meiner Anarchie an. Surfer waren damals ganz anders als heute. Es war ein Lebensstil, der dem der Beatniks verwandt war. Es gibt ein wundervolles Buch von Greg Knowle, einem der großartigsten „big wave surfers", der je gelebt hat. Ich empfehle Ihnen, es zu lesen. Er war einer der Helden meiner Jugend. Er beschreibt dieses bestimmte Freiheitsgefühl, das sich einem vermittelte, wenn man am Strand lebte und unter den Landungsstegen schlief. Die damaligen Surfer vertraten eine antimaterialistische Haltung, sie hatten ein sicheres Gespür für Rebellion. Das Besondere an den Beatniks und der ganzen Beat Generation war, daß sie alles, was sie taten, sehr ernst nahmen. Sie waren Gelehrte. Für ihren Lebensstil gingen sie Verpflichtungen ein. Sie waren keine Parasiten, wie es später die Hippies waren. Die verkörperten die Degeneration der ursprünglichen Ethik. Aber wenn man sich zu einem wirklich guten Surfer entwickelte, was viele Jahre dauerte, dann fand man Zugang zu dieser Welt. Es gab die Verpflichtung, nach Hawaii zu gehen, an die dortige Nordküste, und sein Leben beim Versuch zu riskieren, eine der riesigen Wellen zu meistern, für uns war das wie eine Pilgerfahrt nach Mekka. Man war nicht aufrichtig und wirklich dabei, bevor man nicht am Sunset Beach auf einer dieser Wellen geritten war, die einen töten können. Und wenn man das geschafft hatte, konnte man weggehen und brauchte es sich nie wieder zu beweisen. Jeder wirkliche Surfer war zutiefst davon überzeugt, daß es notwendig war, es war Teil seines Bewußtseins. Alles lief auf den Tag hinaus, an dem man der „Wahrheit" begegnen würde.

Glauben Sie, daß Regisseure die Verantwortung haben, eine Art von Sittenkodex aufrecht zu erhalten?

Ich denke, daß Regisseure Menschen sein sollten, die etwas zu sagen haben. Regisseure hatten früher einmal eine Menge zu sagen. John Ford hatte keine Angst vor der öffentlichen Meinung. Er machte, wozu er Lust hatte. Er brachte das Leben auf die Leinwand, das er interessant und aufregend fand. Heute gehen fast alle Regisseure auf Nummer Sicher. Sie bringen nur auf die Leinwand, wovon sie annehmen, daß es schon irgendjemand gefallen wird.

Um Geld zu verdienen?

„DUEL *war Spielbergs bester Film: Er hatte Mumm.*"

INDIANA DOOM: *„Die Gier ist der kleinste gemeinsame Nenner."*

Um Geld zu verdienen. Um gute Kritiken zu bekommen. Zuerst denken sie daran, was allgemeinen Anklang finden könnte. Wir kennen das ja von den Produzenten. Sie blättern in den Drehbüchern herum und sagen: „John, paß auf, daß das nicht zu rechtslastig wird! Und hier ist eine Stelle, die viel zu verrückt wirken könnte. Du kannst niemanden sagen lassen, daß es ihm Spaß macht, Bomben zu werfen, im Publikum könnte jemand sitzen, der genauso verrückt ist." Sie hocken hinter ihren Schreibtischen zu sagen: „Was wird wohl passieren? Wir wollen den Zuschauern doch nicht einreden, die Navy zu sehr zu mögen, denn schließlich leben wir in den neunziger Jahren, einer Zeit, in der die Leute keine Loyalität mehr gegenüber staatlichen Institutionen empfinden." Ich habe ein Memo, auf dem genau dieser Satz steht.

Betraf das FLIGHT OF THE INTRUDER*?*

Ja, der exakte Wortlaut war: „Wir schreiben die neunziger Jahre. Wir wollen nicht, daß sich die Leute zu loyal gegenüber den Institutionen verhalten. Das finden die Kids nicht spannend."

Mußten Sie kämpfen, um FLIGHT OF THE INTRUDER *machen zu können?*

Man muß immer kämpfen. Um jeden Film gibt es eine bittere Auseinandersetzung.

Sie haben mal gesagt, BIG WEDNESDAY *sei Ihr persönlichster Film. Ist er das immer noch?*

Ja, unbedingt. Wie könnte ein anderer persönlicher sein?

Erzählen Sie, wie Sie an das Drehbuchschreiben herangehen. Wieviele Stunden pro Tag schreiben Sie? Wie sieht Ihre Arbeitsroutine aus?

Schon in meinen frühen Jahren habe ich es mir auferlegt, sechs Seiten pro Tag zu schreiben, und gewöhnlich schaffe ich das auch. Es dauert ungefähr eine Stunde. Früher schob ich die Arbeit immer vor mir her und vertrödelte den ganzen Tag, um mich schließlich zwischen 17 und 18 Uhr an den Schreibtisch zu setzen. Wenn ich gerade einen Job hatte, war es ein gutes Gefühl, von der Arbeit nach Hause zu kommen und schon was geleistet zu haben, bevor ich mit

Fortsetzung auf Seite 35

JEREMIAH JOHNSON. ***Buch: Milius; Regie: Sydney Pollack***

JUDGE ROY BEAN. ***Buch: Milius; Regie: John Huston***

John Milius' Guilty Pleasures

Lassen Sie uns zuerst einmal die Idee der *Guilty Pleasures* untersuchen. Als ich jung war, war die Welt so voller Versprechen, daß es unmöglich war, jenes Gefühl von heimlicher Verlegenheit zu finden, das aus dem Vergnügen eine Schuld hätte machen können. Nur in der ersten Phase des Erwachsenenseins kommen wir dahin, daß wir unsere Leidenschaften vermessen und mit der Zeit vergessen. So war ich immer auf den ersten Blick von den Filmen, die ich mochte, auch beeinflußt, so als würde man zum ersten Mal das Meer sehen oder zu einem Flughafen mitgenommen werden, um den Flugzeugen beim Landen zuzusehen. Da gibt es keine Einteilung in Gut und Böse, nur Lärm und Bewegung, Intensität und Rhythmus. Das heißt nicht, daß ich keine Schuld kenne. Aber das Leben gönnt uns ohnehin wenig genug Vergnügen.

Biker Filme. Das ganze Genre ist vermutlich aus gutem Grund übersehen worden. Über all diese Filme, von THE WILD ONE bis THE LOSERS, läßt sich sagen, daß es in ihnen eine reiche Tradition von Verantwortungslosigkeit gibt. Womit ich sagen will, daß diese Filme dazu da sind, daß wir uns schuldig fühlen. Natürlich haben sie wenig mit echten Bikern zu tun. Echte Biker sind richtige Mongolen – nomadische, einfache Jäger, deren einziges Verbrechen darin besteht, Abkömmlinge Dschingis Khans zu sein. Aber die Biker in den Filmen und die auf der Straße haben immerhin eine Sache gemeinsam, die sie gleichzeitig anziehend, faszinierend und gefürchtet macht: Sie sind frei. Wenn Sie das nächste Mal auf ein paar Biker stoßen, die gemächlich auf ihren Öfen dahinrauschen, sehen Sie genau hin. *Sie leben nicht wie Sie.* Sie befinden sich außerhalb Ihres Lebens und Ihrer Gesetze. Sie teilen weder Ihre Moral noch Ihre Sitten, weder Ihre Menschlichkeit noch Ihr Gewissen. Sie sind frei von diesem Scheiß.

Lassen Sie uns über den Film reden, der das alles in Gang gebracht hat, THE WILD ONE (1953 von Lazlo Benedek inszeniert). Dies muß wohl einer der wichtigsten Marlon Brando-Filme sein, die je gemacht wurden. Vergessen Sie Ihren James-Dean-Fünfziger-Introvertierte-Problemjugend-Schwachsinn. Vergessen Sie STREETCAR NAMED DESIRE und ON THE WATERFRONT. Wir haben es mit Kerlen zu tun, die wie Tamerlane in die Stadt ritten – kein Ehrgeiz, keine Rechtfertigungen und wenig Hemmungen. Wo sonst kann man so einen reinen Sinn für Anarchie finden? Wer sonst in der modernen Kultur hat wirklich wie die Wikinger gelebt? Und wofür? Die Frage „Wogegen rebellierst Du, Johnny?" zieht den besten Satz des Films nach sich: „Was hast du im Angebot?" Das ist es, einfach und direkt. Es wurde in keinem Film je besser gesagt. *Das* ist unverantwortlich.

Als die Biker-Filme sich entwickelten, änderte sich die Lebensart und wurde bedrohlicher. Bald erfuhren wir, daß Biker viel schlimmer waren als der mobile weiße Trash, den wir in ihnen vermuteten. Sie waren tatsächlich Horden mutierter, bärenartiger Raubtiere, die sich von irgendeinem verschlagenen Stamm der gesellschaftlichen Ökologie ausgebreitet haben. Und bald gesellten sie sich zu den Reihen unweigerlicher Leinwand-Außenseiter, die so geschildert wurden wie die Indianer einst und die Nazis immer noch. Bald mußten die Plots nur noch eine Horde hakenkreuzverzierter, langhaariger, drogensüchtiger Subneandertaler (angeführt von William Smith) zeigen, die über ein lohnendes Zielgebiet kamen, das reichlich Gelegenheit für Vergewaltigung und Plünderung bot. Der Rest der Geschichte hatte üblicherweise irgendeinen Bezug zu gesellschaftlicher Schuld; Eltern, die ihre Töchter nicht verstehen usw., und einen einsamen Helden, der manchmal selbst Biker war (und auch von William Smith gespielt werden konnte). Die Loner, die die barbarischen Horden stoppten, waren seltsamerweise häufig Green Berets, die gerade von ernüchternden Erfahrungen in Südostasien zurückgekehrt waren.

Diese Männer konnte man nur bis zu einem gewissen Punkt reizen. (Dieses Stereotyp führte zu der Legende, es gebe 25 Divisionen Green Berets mit Killern, aber keine Köche oder Sekretäre.) Der einsame Held setzt sich durch, eine Menge Jungfräulichkeit und Privatbesitz gehen dabei verloren. Und die Horde zieht sich in die dunklen Gefilde der heidnischen Vergangenheit zurück und wartet. Großartige visuelle Sachen. Niedrig gelegte Chopper, die sich im frühen Sonnenlicht elegant zusammenrotten, wenn sie um die Kurve kommen. Unholde mit wehendem Haar, in panzergleiche Ketten gewickelt, von schamlosen Katzenwesen umklammert, deren wahllose Fleischlichkeit keine Grenzen kennt. Es gibt einfach keine anderen Filme als diese. Und sie haben Titel wie CHROME AND HOT LEATHER, ANGELS FROM HELL oder BORN LOSERS.

Ein superbes Stück vom Ende der glücklichen Tage des Genres wurde schlicht und angemessen THE LOSERS (1970) genannt. Inszeniert von Jack Starrett (weit unterschätzt) hat dies die ultimative Wendung aller Biker Film-Plots: Die Biker selbst werden nach Vietnam geschickt. So ist es richtig. Bärtige, lederne Mongolen der Neuzeit auf glänzenden Öfen, die mit Raketen und automatischen Waffen ausgestattet sind, legen sich mit einer rivalisierenden Bande an: dem Vietkong. Und verlieren. Superbe Action, interessante politische Einsichten.

Eine andere Merkwürdigkeit ist natürlich EASY RIDER (1969, Dennis Hopper). Darin sind Peter Fonda und Dennis Hopper gar keine Biker, sondern gewöhnliche Bürger, die ihr kleines Drogengeschäft zumachen, um eine friedliche Ferienfahrt durchs Land zu machen. Ihr einziger Fehler ist, daß sie wie Biker aussehen, zumindest für die zimperlichen Landaffen, die den Rest dieser Filme gesehen haben und sie für die Vorhut der Goldenen Horde halten. Das Gemeinrecht wird hochgehalten, und die Biker zahlen für die Sünden von William Smith.

Keiner macht heutzutage solche Filme mehr. Sie sind denselben Weg gegangen wie italienische Muskelfilme und Blaxploitationfilme. Nicht einmal in den Annalen der Sammler werden sie eine Spur hinterlassen. Kein französischer Kritiker wird ihnen in den *Cahiers du Cinéma* huldigen. Aber wenn Sie das nächste Mal den Biker und seine Alte sehen, wie sie mit dem Wind im Haar abzischen, im vor Lack und poliertem Chrom blendenden Licht, mit der großen V-Twin als beschleunigtem Herzschlag und Donner, dann geben Sie ihm einen Bonus für den armen Dennis Hopper.

THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974, Tobe Hooper). Ja, ich weiß, daß er eine Kultgemeinde hat. Aber ich mag diesen Film wirklich. Er ist wirklich gut. Meiner Meinung nach der beste seiner Art. Für fast nichts gemacht, außerordentlich erfindungsreich, vor Stil und anderen Dingen strotzend. Er verbreitet mehr Schrecken als die meisten. Das kommt vor allem daher, daß nichts in dem Film übernatürlich ist. Jeder Gegenstand ist völlig gewöhnlich; und der überwiegende Teil findet am hellichten Tag statt.

Es passieren Dinge, die man einfach nicht erwartet, wie daß das Mädchen mit dem sexy rückenfreien Top an einem Fleischerhaken aufgehängt wird. Wenn der Bursche im Rollstuhl zersägt wird oder die Szene im Barbecue Laden kommt, wird man ebenfalls hinterrücks überfallen. Nicht daß die Szenen unerwartet kämen, aber sie gehen so unwahrscheinlich *weit*. Am meisten liebe ich jedoch den unwiderstehlichen visuellen Humor, der so krank ist, daß man kaum glauben kann, daß es wirklich passiert. Leatherface – riesig, maskiert, beschürzt – wedelt mit der großen, stotternden, knurrenden Titelwaffe und verfolgt das einzig verbliebene Mädchen. Sie ist frisch und knackig und flink wie ein Rennwagen, wenn sie zwischen den Bäumen in panischem Schrecken davonrennt Er folgt ihr, aber wie ein außer Kontrolle geratener Laster, der in den Kurven ausbricht, Zweige knickt, Staub aufwirbelt, und dabei immer versucht, mit der Säge in ihre Richtung zu zeigen.

Dazu kommt die große Schlußeinstellung, wo Leatherface seine Säge zur Sonne emporhält wie in irgendeinem rituellen Tanz für den Erntegott. Ich könnte weitererzählen, aber sehen Sie lieber selbst. Der Film hat seinen Ruf verdient.

RETURN TO PARADISE (1953, Mark Robson). Nach meinen beiden anderen *guilty pleasures* sollte ich vielleicht in eine andere Richtung ausholen. Dies ist zweifellos einer meiner Lieblingsfilme. Es ist die buch-

Als ich jung war, war die Welt so voller Versprechen, daß es unmöglich war, jenes Gefühl von heimlicher Verlegenheit zu finden, das aus dem Vergnügen eine Schuld hätte machen können. Nur in der ersten Phase des Erwachsenenseins kommen wir dahin, daß wir unsere Leidenschaften vermessen und mit der Zeit vergessen.

getreue Verfilmung der gleichnamigen Geschichte von James Michener und ausschließlich an Originalschauplätzen in Fiji oder Tonga oder so gedreht, mit Laien als Schauspielern – was ihm eine elementare Authentizität verleiht, die mich gründlich verzaubert.

Ich weiß nicht, wann ich diesen Film zuerst gesehen habe, aber es war wahrscheinlich in einer besonders idealistischen und emotionalen Phase meiner Jugend, in der ich ein fanatischer Surfer war. Ein Surfer zu sein, hieß in jenen Tagen, einer geheiligten Bruderschaft anzugehören – einem edlen Stamm von zeitlosen Herumtreibern und Strandpennern, die ein zeremonieller Abenteuergeist einte und die Sehnsucht nach tropischen Orten, die auf dem Weg der großen Wellen lagen. Diese Orte hatten oft prächtig klingende Namen und waren spärlich bevölkert mit starken einfachen Männern und schlanken braunhäutigen Frauen. Weiße wurden dort als höhere Wesen betrachtet und veränderten sich unter der Last dieser Verantwortung oft zum Schlechten. All das war bereits auf majestätische Weise in den Werken von Melville, Conrad, Stevenson und Gaugin zum Ausdruck gebracht worden. Im Winter saß ich in meinem Klassenzimmer, drehte den Globus und las die Namen der Inseln: Atuona, Rarotonga, Manihiki und sogar Guadalcanal. Prächtiges Zeug, und es war noch da, jederzeit eine Möglichkeit.

Als ich Gary Cooper in den ersten Minuten von RETURN TO PARADISE durch die Wellen ans Ufer waten sah, wurde er sofort mein Vorbild. Er kommt ans Ufer, aus Gründen, über die wir nichts erfahren, außer daß er eine ausgesprochene Abneigung gegen Autoritäten jeder Art hat. Am Strand trifft er auf eine Menge exotischer, unschuldiger Insulaner, die von einem vom rechten Wege abgekommenen christlichen Missionar und seinen knüppelschwingenden Wachen gnadenlos unterdrückt werden. Jede erdenkliche Art von Unterdrückung wird auf diese Kinder ausgeübt: Sie müssen Kleider tragen, geregelt arbeiten, täglich zur Kirche gehen und Lieder singen und dürfen sich nicht frei vermehren. Mr. Morgan (Cooper) will eigentlich nur allein gelassen werden, aber weil er ein aufreizendes Beispiel des freien Willens für die anderen ist, wird auch er in die Knie gezwungen und dazu gebracht, den Ring zu küssen. Aber nicht Gary Cooper, keine Chance. Hier geht es um Yankee-Unabhängigkeit, um das, was Amerika gegründet und besiedelt hat. Außerdem hat er ein Gewehr. Seine Hütte wird niedergerissen, und er fragt die Gemeinde: „Wer baut sie wieder auf?" In einer Szene, die für immer in meiner Erinnerung verankert ist, tritt ein einfaches dunkelhäutiges Mädchen vor, während alle anderen erzittern. Das ist Romantik. Das ist Liebe. Nichts anderes kommt dahin. Wo gibt es solche Frauen und solche Männer? Wieviele von Euch haben Frauen, Männer oder Geliebte, die vortreten werden, wenn alles gegen sie spricht, wenn die Gemeinde, die Polizei, das Schicksal und Gott auf der anderen Seite stehen? Wer wird Ihnen zur Seite stehen, wenn nichts dabei rausspringt?

Mit Hilfe des Gewehrs wird Mr. Morgan unwillentlich das Instrument der Revolte. Das Volk wird befreit, die Wachen verbannt und selbst der alte Missionar wird mit seiner Kirche in Frieden gelassen, weil er nur irregeleitet war. Eine idealisierte Gesellschaft, keine Regierung, jede Menge Essen, Sex, Surfen und der betörende Klang der Trommeln und Tänze. Dies ist natürlich die Stelle, vor der uns Conrad immer gewarnt hat, wo die Weißen böse werden – der Moment der moralischen Entscheidung. Entweder verlieren sie die Kontrolle wie Mr. Kurtz, oder sie ziehen weiter, weil sie keine Anker haben und einfach nicht allein sein können. Mr. Morgan gehört zu letzteren. Er heiratet das Mädchen nicht. Sie stirbt bei der Geburt seiner Tochter, und er erkennt, daß er das einzige, was er je hatte, verloren hat, und zieht verbittert fort.

Hier scheint die Geschichte eine zusätzliche Dimension zu bekommen. Cooper zieht durch die Winde und wird ein harter Mann ohne Freunde. Der Zweite Weltkrieg beginnt und etwas bringt ihn zurück. Er kehrt auf die Insel zurück und entdeckt, daß er zu einer Legende geworden ist, Teil der Geschichte und Folklore. Er findet seine Tochter wieder und auch sich selbst.

In dieser abschließenden sentimentalen Konfrontation entdeckt er das, was alle Abenteurer und Drifter in Wirklichkeit suchen, und was die meisten Menschen ohnehin immer schon hatten – ein Heim. Das ist ein einfaches starkes Gefühl, eines, das der Zynismus in uns die ganze Zeit zu leugnen versucht. Aber es nagt an meinem Herzen und hat mein ganzes Werk eingefärbt. Ich habe Teile und Schattierungen dieser Geschichte in allem verwendet, was mir je am Herzen lag, von JEREMIAH JOHNSON bis CONAN. Ich vermute, ich tue es unbewußt. Vielleicht, weil ich auch sein möchte wie Gary Cooper am Ende dieses Films: Am Dock stehen, der Musik zuhören, den Arm um meine Tochter legen, und das Boot wegsegeln lassen ohne mich.

Aus **Film Comment**, *Mai/Juni 1982. Übersetzung: Michael Althen*

Fortsetzung von Seite 33

dem Schreiben anfing. Inzwischen bin ich noch disziplinierter geworden. Manchmal gehe ich in mein Büro, arbeite ein bißchen und gehe dann bald wieder nach Hause. Heute schreibe ich auch mehr als sechs Seiten pro Tag. An manchen Tagen schreibe ich überhaupt nicht und an anderen dafür zwanzig Seiten. Da ich gerade einen Roman adaptiere, sieht meine Arbeitsroutine aber momentan ganz anders aus. Danach kommt dann noch eine Adaption und erst dann wieder ein Originalstoff. Erst dann werde ich wohl zu meinen alten Schreibgewohnheiten zurückkehren.

Gab es unter den Drehbüchern, die Sie geschrieben haben, bevor Sie anfingen, selbst Regie zu führen, welche, die Ihnen mehr Spaß gemacht haben als andere?

JEREMIAH JOHNSON zu schreiben hat mir großen Spaß gemacht, und JUDGE ROY BEAN auch. Ich hielt es damals für mein wahrscheinlich bestes Script, nur wurde der Film dann nicht besonders gut. Die Umsetzung klappte einfach nicht. Es kam einer dieser Hollywoodfilme dabei heraus, die für den Drehbuchautor schwer zu schlucken sind. Die Scripts werden verwässert und dauernd umgeschrieben. Verstehen Sie mich nicht falsch, ich mag John Huston wirklich sehr, glaube aber, daß ich JUDGE ROY BEAN hätte selbst inszenieren sollen. Ich glaube nicht, daß Huston mit dem Herzen dabei war. Das muß man aber, wenn man einen guten Film drehen will. Wenn man nicht mit dem Herzen dabei ist, kann wer weiß was passieren. Dann kann man nur auf die Qualität des Drehbuchs und gute Darsteller hoffen.

Was hätten Sie denn anders gemacht?

Ich hätte den Film viel, viel roher gemacht. Ich hatte eine ganz andere Vorstellung von diesem Stoff. Ich kann nicht einmal genau sagen, ob es für mich eher nach Ford oder nach Peckinpah ausgesehen hätte.

Wie war für Sie der Sprung vom Drehbuchautor zum Regisseur?

Ziemlich einfach. Um ehrlich zu sein, skandalös einfach. Man hat mir erzählt, wie leicht es beim Regieführen passieren könne, daß man sich in eine Ecke manövriert, aus der man nicht mehr herauskommt. Mir ist das aber nie passiert.

Eines von Milius' guilty pleasures: **TEXAS CHAINSAW MASSACRE**

Mit gesundem Menschenverstand habe ich jedes Problem gemeistert. Auch mit den Schauspielern bin ich auf der Basis des gesunden Menschenverstandes immer gut zurechtgekommen. Ich verlange ja auch nichts Ausgefallenes von ihnen. Ich gehe vernünftig mit ihnen um, und sie liefern gute Leistungen ab. Ich sage ihnen, was ich von ihnen will und laß mich ein auf das, was sie mir anbieten. Es ist nur eine Frage des gesunden Menschenverstandes.

Wann haben Sie sich entschlossen, selbst inszenieren zu wollen?

Nach JUDGE ROY BEAN spürte ich den Drang, es zu versuchen. Ich fand auch jemanden, der mir die Chance dazu bot. Eine sehr, sehr seltene Chance. Heute wäre sie genauso selten. Schaut man sich die heutigen Debütfilme von Nachwuchsregisseuren an, dann muß man feststellen, daß die meisten wirklich übel sind und gleich ans Kabelfernsehen verramscht werden. Es gibt nur sehr wenige vielversprechende Erstlingsfilme. Die allermeisten sind sterbenslangweilig, und es ist nicht schwer zu verstehen warum. Das Risiko ist wahnsinnig hoch. Man kann sich vorstellen, wie die Produzenten sagen: „Was wir brauchen, sind neue Visionen, neue Themen, das nächste große Ding." Deshalb kommen dabei so lausige Filme raus.

Würden Sie es in Betracht ziehen, Drehbücher anderer Autoren zu verfilmen?

Grundsätzlich schon, aber es endet immer damit, daß ich sie völlig umschreibe. RED DAWN etwa war ursprünglich das Script eines anderen Autors, das ich mehr oder weniger neu geschrieben habe. Und FLIGHT OF THE INTRUDER basiert auch auf einem fremden Drehbuch, das ich umgeschrieben habe.

Jetzt, wo Europa vom Geist des Glasnost durchdrungen und die Berliner Mauer gefallen ist, wie denken Sie da über RED DAWN, *der, als er 1984 in die Kinos kam, ja als paranoide Reaktion auf die sowjetische Bedrohung gewertet wurde?*

Nun, damals dachte ich, es sei ein toller Abenteuerfilm, ein reines Phantasieprodukt. Ich wollte damit keinerlei politische Aussagen machen. Es war als Märchen gemeint, genau wie ein Comic Strip.

Mit diesem Film sind Sie aber ganz schön ins Sperrfeuer der Kritik geraten.

RED DAWN hat sie wirklich zur Weißglut getrieben, nicht? Ich fand den Film völlig harmlos.

Manche Kritiker halten THE WIND AND THE LION *für ihren besten Film.*

Die Leute lieben ihn.

Fühlten Sie sich von David Lean beeinflußt, als sie ihn drehten?

Absolut. Es ist wirklich eine irre Erfahrung, daß es gar nicht schwer ist, bei jemandem zu klauen oder jemanden zu kopieren, wenn man erst einmal herausgefunden hat, wie der Trick funktioniert. Der Film sieht einfach großartig aus. Er läuft öfters zusammen mit LAWRENCE OF ARABIA, und er sieht genauso aus, weil ich mich an Leans Meisterwerk orientiert habe. Es geht nicht darum, ganze Einstellungen zu klauen, sondern ein bestimmtes Feeling, die Atmosphäre.

In Ihren Filmen gibt es alle Arten von Schurken. Von welchen Charakteren fühlen Sie sich am meisten angezogen?

Ich mag Schurken. Ich mag Leute, die sich nicht anpassen und die sich nicht besonders cool aufführen.

Sagen Sie etwas über die Figur, die Nick Nolte in FAREWELL TO THE KING *spielt.*

Er ist definitiv einer von diesen Typen. Er gehört nirgends richtig dazu. Ich mag ihn, weil er auffällt in einer Welt, in der man jeden Tag davon lesen kann, wie sich Menschen von Macht und Reichtum verführen lassen. Aber er nutzt das für einen guten Zweck aus. Er ist ein ähnlicher Typ wie Lord Jim.

Waren Sie mit dem Film zufrieden?

Ja und nein, denn einige möglicherweise anstößige Passagen wurden entfernt. Mit dem Schnitt hatte ich nichts zu tun. Die Produzenten haben ihn verstümmelt, was bei mir eine schmerzhafte Wunde hinterlassen hat. Ich werde wohl nie meinen Frieden mit diesem Film machen.

Was genau hat man geändert?

Wie Nolte König wurde und besonders seine Handlungsmotive am Ende der Geschichte. Die Produzenten und Orion hatten ziemlich schlichte Vorstellun-

gen. Die Story war viel, viel komplexer, aber man hätte nicht unbedingt viel mehr Zeit benötigt, um sie in dieser Komplexität zu erzählen. Doch diese Leute hielten sich natürlich für die besseren Filmemacher.

Haben Sie jemals erwogen, ohne die Rückendeckung eines Studios zu arbeiten?

Dieser Film entstand praktisch außerhalb der üblichen Studiobedingungen. Entweder arbeitet man für eine anonyme Maschinerie oder für ein paar selbstsüchtige Idioten. Eine der härtesten Auseinandersetzungen, die ich jemals geführt habe, aber eben auf eine Weise, die dem Film zugute kam, war mit Dino De Laurentiis um CONAN THE BARBARIAN. Ich glaube, daß dieser Film voll der ursprünglichen Idee entspricht und sehr gelungen ist. Er ist genauso geworden, wie ich es mir vorgestellt hatte.

Mit welchem Gefühl schreiben Sie heute Drehbücher für andere Regisseure?

Ich fühle mich jedenfalls nicht schlecht dabei. Ich bringe es einfach hinter mich. Wenn man selbst einige Filme inszeniert hat, kennt man sich ja mit allem aus. Als ich jünger war und noch nicht selbst Regie geführt hatte, hielt ich jedes meiner Drehbücher für meine persönliche Vision, für etwas Reines, das ich eigentlich niemandem anderen in die Hände geben wollte, deshalb mußte ich ja auch irgendwann meine Scripts selbst verfilmen. Heute sehe ich durchaus ein, daß manche meiner Visionen von anderen Regisseuren besser umgesetzt werden können, APOCALYPSE NOW ist ein gutes Beispiel. Meine frühere Einstellung hat sich als falsch erwiesen. Heute kann ich es genießen, für andere Regisseure zu schreiben, wenn der Film dann gut wird, wird er eben gut. Wenn er schlecht wird, hat es nicht an mir gelegen.

Ich würde jetzt gern über APOCALYPSE NOW *reden, einen Film, der zu den wenigen amerikanischen Meisterwerken des letzten Jahrzehnts gezählt wird. Würden Sie mir erzählen, wie das Drehbuch entstanden ist und wie Ihr Leben zu dieser Zeit aussah?*

Die Idee reicht zurück in die Zeit, als wir alle an der USC herumhingen und sich alles darum drehte, ob wir uns vor dem Krieg drücken oder daran teilnehmen sollten. In einem meiner Drehbuchseminare erzählte unser Dozent Irwin Blacker, daß „Heart of Darkness" noch nie verfilmt worden sei, daß aber sowohl Orson Welles als auch noch jemand anderes es versucht hätten, aber mit dem Buch nicht zurecht gekommen wären. Daraus zog der gute Mann die Schlußfolgerung, daß man diesen Roman nicht verfilmen kann. Ich war damals 19, und es war der allererste Stoff, an dem ich mich versuchte. Ich mochte Conrad, allerdings nur die Inhalte seiner Bücher, weniger seinen Stil, daher war meine Beschäftigung mit dem Buch wirklich ein harter Kampf. Mein Mann war damals eher Jack Kerouac.

Wie ging es dann weiter?

Nachdem ich mit APOCALYPSE NOW angefangen hatte, schrieb ich einige Zeit an etwas anderem. Ich schrieb JEREMIAH JOHNSON und einige ähnliche Sachen. Nichts Besonderes, Sachen, mit denen ich meinen Lebensunterhalt verdiente. Ich verdiente damals etwa 15000 bis 20000 Dollar im Jahr, und das war für einen Surfer eine Menge Geld. Ich lebte wie ein Radscha. Ich war jung, verheiratet und hatte ein Kind. Meine Frau arbeitete auch, wir hatten eine kleine Wohnung und kaum Verpflichtungen. Es war ein gutes Leben. Dann sagte Francis eines Tages, er wolle etwas über Vietnam machen. Er sagte: „Ich habe einen Vertrag mit Warner Brothers. George Lucas wird einen Film drehen, einen ziemlich billigen Film. Warum macht ihr nicht zusammen einen Film über Vietnam? Warum nimmst Du nicht dieses Drehbuch, an dem Du schon länger arbeitest, und gibst es George, der es inszenieren soll?" Also habe ich das Script fertiggestellt. Dann habe ich einen Vertrag bekommen und 15000 Dollar, wovon man damals ein ganzes Jahr lang leben konnte. Für mich war das ein sagenhaft gutes Geschäft. Dadurch wurde ich total unabhängig. Meine ganze weitere Karriere wurde dadurch beeinflußt, denn zur selben Zeit hatte man mir einen anderen Job angeboten. Ich sollte ein Drehbuch mit dem Titel „Skin Game", das dann später auch realisiert wurde, umschreiben. Es war ein kleiner Western, bei dem es um Sklavenhandel ging. Es war jedoch keine kreative Arbeit, denn ich sollte ja nur etwas umschreiben. Statt dessen bekam ich dieses Angebot. Ich konnte tun, was ich tun wollte. Auf diese Weise konnte ich schon sehr früh meinen eigenen Weg einschlagen, mich auf meine eigenen Stoffe konzentrieren und mich dabei ein bißchen wie ein Schriftsteller fühlen. Kurz gesagt, es war schon ein enormer Durchbruch. Ich schrieb also APOCALYPSE NOW, und das Drehbuch fand allgemeinen Anklang. Man fragte mich, ob ich

noch etwas anderes hätte und, was ich hatte war JEREMIAH JOHNSON, das man mir abkaufte und verfilmte, während APOCALYPSE NOW erst einmal nicht verfilmt wurde, weil einige Leute wirkliche Angst vor diesem Film hatten. George und ich waren allerdings nahe dran gewesen, den Film zu machen. Beinahe wären wir nach Vietnam gegangen und hätten den Film dort gedreht.

In Vietnam?

Ja. Das hatten wir vor. Vergessen Sie nicht, daß zu dieser Zeit Filme wie MEDIUM COOL entstanden und unsere Idee war, den Film in einem Stil zu drehen, der dem Cinema verité verpflichtet war, der dort entsteht, wo seine Handlung angesiedelt ist und der Menschen zeigt, die wirklich erleben, wovon unsere Geschichte erzählt.

Das erinnert an Dziga Wertow.

Ja, genau so etwas hatten wir vor. Wir wollten APOCALYPSE NOW für eineinhalb Millionen Dollar in Vietnam drehen. Und wir hätten die notwendige Unterstützung gehabt. Wir hatten Luftwaffengeneräle auf unserer Seite, und wir hatten Leute, die uns an die richtigen Drehorte gebracht hätten. Und ich erinnere mich, wie irre es war, daß all diese Typen, mit denen sich Francis damals umgab, Hippies und Radikale, die ihre Musterungsbescheide verbrannten, weil ihnen vor dem Gedanken graute, eventuell im Krieg zu fallen, daß die alle ganz versessen darauf waren, den Film in Vietnam zu drehen. Sie wollten unbedingt ohne jeglichen Schutz nach Vietnam gehen und dort mit der Kamera in den Minenfeldern herumspringen, wirklich jeder von ihnen.

Wie nahe waren Sie wirklich dran, den Film dort zu drehen?

Ziemlich nahe, aber dann hörten wir aus dem Studio: „Müssen wir diese Hippies wirklich dorthin schicken? Das ist doch ein Haufen von Bekloppten. Jemand von ihnen könnte getötet werden. Es findet ja schließlich ein richtiger Krieg statt. Die Typen müssen doch verrückt sein." Also haben sie unser Vorhaben verhindert.
Natürlich war der Vietnamkrieg damals in Hollywood auch ein wenig populäres Thema. Damals gab es ja noch auf den Straßen Unruhen wegen des Krieges, und so etwas ist das letzte, womit die Studiobosse zu tun haben wollen. Diese Leute sind ja nicht gerade für ihre Zivilcourage berühmt.

Als Sie das Drehbuch schrieben, lag da Conrad auf der linken Seite des Tisches und ihr Script auf der rechten?

Um ganz ehrlich zu antworten: Ich habe damals „Heart of Darkness" nicht noch einmal neu gelesen. Ich las das Buch, als ich 16 oder 17 war, aber danach nie mehr, ich habe mich nur an die Lektüre erinnert. Aber natürlich war Conrad nur die Ausgangsidee, denn ich habe ja zehn Jahre an dem Drehbuch gearbeitet. In jedem dieser Jahre habe ich mich einige Zeit mit APOCALYPSE NOW beschäftigt. Das Drehbuch wurde so oft umgeschrieben, es gab so viel Fassungen davon, daß ich erst, als ich den Film zum erstenmal im Kino sah, spürte, daß mir von nun an etwas fehlen wird, das bisher ein wichtiger Teil meines Lebens war. Die erste Drehbuchfassung stand schon zehn Jahre bevor der Film herauskam. Das ist eine lange Zeit. Ich erinnere mich daran, wie Francis' Tochter als Siebenjährige in der Schule gefragt wurde, was ihr Vater denn für einen Beruf hätte und sie darauf antwortete: „Er macht APOCALYPSE NOW." Das Drehbuch war älter als sie.

Hatte die Figur des Surfers Lance Johnson autobiografische Züge?

Nein, ich fand nur die Idee gut, daß sich da unten auch ein Surfer rumtreibt. Aber ich habe immer geglaubt, daß ich eine Menge mit Kurtz gemeinsam habe. Ich könnte auch der Kerl sein, der den Fluß hochfährt und der den Brief nach Hause schickt, in dem steht: „Verkauf das Auto. Verkauf die Kinder. Ich komme nie mehr zurück. Ich scheiß auf euch alle."

Waren Sie bei den Dreharbeiten auf den Philippinen?

Nein, nein. Man hat mir nie erlaubt hinzufahren. Francis wollte nicht, daß ich komme. Er hatte Angst vor einem Coup. Und diese Angst war nicht unbegründet, denn bei United Artists gab es tatsächlich den Plan ihn abzuservieren. Man hatte dort wirklich das Gefühl, er würde es nicht schaffen, den Film zu beenden, deshalb sagten sich die Verantwortlichen: „Versuchen wir Milius mit einem Netz einzufangen und in eine Zwangsjacke zu stecken. Dann übergeben wir ihm die Regie und legen Francis die Zwangsjacke an."

Ist man wirklich an Sie herangetreten, um Ihnen die Regie anzuvertrauen?

Nein, das haben sie natürlich nicht getan. Nicht während der Coup noch läuft. Bei solchen Kommandounternehmen wird der neue Befehlshaber erst eingeweiht, wenn die Air Force den Radiosender zerbombt hat.

Hätten Sie denn Regie führen wollen?

Ursprünglich ja. Nach THE WIND AND THE LION wäre es ein paar Mal auch fast dazu gekommen, aber dann entschloß sich Francis dazu, den Film selbst zu inszenieren. Und nachdem er sich erst einmal darauf eingelassen hatte, merkte ich, daß etwas geschah, was weitaus besser war als alles, das ich hätte tun können. Wenn ich mir den Film heute anschaue, gestehe ich Francis gerne zu, daß er bessere Arbeit geleistet und eine beeindruckendere Vision auf die Leinwand gezaubert hat als es mir möglich gewesen wäre.

Einige Kritiker haben APOCALYPSE NOW *als Anti-Kriegsfilm bezeichnet.*

Das halte ich für Schwachsinn. Einen Film gegen den Krieg zu machen, wäre dasselbe, wie einen Film gegen den Regen machen zu wollen. Allein die Vorstellung eines Anti-Kriegsfilms finde ich absurd. Jeder, der das versucht, gesteht damit ein, nichts von der Natur des Menschen verstanden zu haben und belügt sich selbst. Ich weiß, daß Kriege schrecklich sind. Am besten hat es für mich Robert E. Lee beschrieben, als er bei Fredericksburg beobachtete, wie ganze Truppenkontingente der Union niedergemäht wurden: „Es ist ein großes Glück, daß der Krieg so schrecklich ist, anderenfalls würden wir ihn lieben."

Manche Leute behaupten, wir hätten den Krieg in Vietnam verloren, weil unsere Regierung ihn nicht entschieden genug geführt hat. Kurtz bringt diese Meinung zum Ausdruck, wenn er moniert, daß ein Befehlshaber der Luftwaffe verbietet, „Fuck" auf die Flugzeuge zu schreiben.

Ja, ich glaube, daß APOCALYPSE NOW immer noch einige Wahrheiten über diesen Krieg beinhaltet, die kein anderer Film so intensiv zeigt. Manches hat auch heute noch Sprengkraft. Dennoch ist es der Film eines sehr jungen Mannes. Ich weiß nicht, ob ich ihn heute schreiben könnte. Wenn ich heute einen Kriegsfilm schreiben wollte, würde ich wohl in einen Krieg ziehen und anschließend hoffen, so etwas wie „Krieg und Frieden" über diese Erfahrung schreiben zu können. Etwas wie APOCALYPSE NOW muß man schreiben, wenn man jung ist.

Weil man da noch idealistischer ist?

Und weil man mehr Zorn in sich hat und viel mehr Mut, Risiken einzugehen. Wenn man jung ist, glaubt man, auf alles eine Antwort zu haben. Je älter man wird, desto bewußter wird einem, daß man keine Antworten hat. Dann kann man nur versuchen, nach dem Sinn zu suchen, der hinter allem steckt.

Wie werden Ihrer Meinung nach die Historiker in hundert Jahren über den Vietnamkrieg denken?

Sie werden ihn als ungeheuer dumme Torheit und als riesigen Fehler betrachten. Aber auch verlorene Sachen bringen Heldenmut hervor.

Übersetzung: Ulrich von Berg
Abgedruckt aus dem Buch „Reel Conversations" mit der freundlichen Genehmigung von George Hickenlooper.

John Milius

geboren am 11.4.1944 in St. Louis, Missouri

Als Regisseur:

1973	DILLINGER *(Dillinger)*	*Auch Drehbuch*
1975	THE WIND AND THE LION *(Der Wind und der Löwe)*	*Auch Drehbuch*
1978	BIG WEDNESDAY *(Der Tag der Entscheidung)*	*Buch mit Dennis Aaberg*
1982	CONAN THE BARBARIAN *(Conan, der Barbar)*	*Buch mit Oliver Stone*
1984	RED DAWN *(Die rote Flut)*	*Buch mit Kevin Reynolds*
1985	»Opening Day« *(TV-Episode aus der Serie* Twilight Zone*)*	
1988	FAREWELL TO THE KING *(Farewell to the King)*	
1990	FLIGHT OF THE INTRUDER (Video: *Flug durch die Hölle)*	*Auch Buch*
1994	THE NORTHERNER	

Als Drehbuchautor:		***Regie***
1968	THE DEVIL'S EIGHT *[zusammen mit Gordon White & Willard Huyck]*	
1971	EVEL KNIEVEL *[mit Alan Caillon]*	*Marvin J. Chomsky*
1971	DIRTY HARRY *[ohne Credit!]*	*Don Siegel*
1972	THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN	*John Huston*
1972	JEREMIAH JOHNSON	*Sydney Pollack*
1973	MAGNUM FORCE *(Calahan)*	*Ted Post*
1974	MELVIN PURVIS, G-MEN	*Dan Curtis*
1979	APOCALYPSE NOW	*Francis Ford Coppola*
1979	1941 *[Story mit Robert Zemeckis & Bob Gale]*	*Steven Spielberg*
1987	EXTREME PREJUDICE *[Story mit Fred Rexer]*	*Walter Hill*

Als Produzent:

1979	HARDCORE *(Ein Vater sieht rot)*	*Paul Schrader*
1983	UNCOMMON VALOR *(Die verwegenen Sieben)*	*Ted Kotcheff*

Yvonne De Carlo und Burt Lancaster in „Criss Cross“ (Regie: Robert Siodmak, USA 1949)

3 Sonntag 20.15 Uhr

Satyajit Ray
Apus Welt
(Apu Sansar, Indien 1959)

Der dritte Teil von Apus Weg ins Leben, die Wanderjahre zwischen Tradition und Moderne, Vaterpflichten und Freiheitsdrang.

4 Montag 23.00 Uhr

Volker Koepp
Sammelsurium
(Deutschland 1992)

Archäologische Spurensuche im Land zwischen Elbe und Oder. Grenzhunde, Raketen, Steine, Stalin, Geld, Akten, Porzellan, Filmstudios.

7 Donnerstag 21.15 Uhr

Jesse Hibbs
Zur Hölle und zurück
(To Hell and Back, USA 1955)

Der Film zeigt Audie Murphys Aufstieg zum höchstdekorierten Soldaten. Der Film machte Audie Murphy zum populärsten Kinohelden Amerikas.

10 Sonntag 20.15 Uhr

Mircea Daneliuc
Die Fahrt
(Cursa, Rumänien 1975)

Zwei Männer unterwegs mit einem Schwerlasttransporter. Richtig auf Touren kommen sie, als das Mädchen Maria zusteigt.

11 Montag 23.00 Uhr

Joris Ivens/Marceline Loridan
Eine Geschichte über den Wind
(Une Histoire de vent, China/Frankr. 1985)

Das Imaginäre dokumentieren, Legenden und Rituale inszenieren, Hexen und Feen abbilden, behende durch Raum und Zeit schweben.

14 Donnerstag 21.15 Uhr

Don Siegel
Strich durch die Rechnung
(The Gun Runners, USA 1958)

Audie Murphy und die Waffenschmuggler zwischen Key West und Cuba.
Anschl. **Filmtip:** Ang Lee, „Hsi Yen“, „Das Hochzeitsbankett“.

17 Sonntag 20.15 Uhr

Mircea Daneliuc
Mikrophonprobe
(Proba de Microfon, Rumänien 1980)

Die Fernseh-Reportage-Aktualität versagt gegenüber Anna, die alles andere verkörpert als das Objekt reiner sozialistischer Tugendlehre.

18 Montag 23.00 Uhr

Gene Feldman
Anthony Quinn – Ein Original
(Anthony Quinn – An Original, USA 1990)

Lust for life, Attila und Alexis Sorbas, Gewinner von zwei Oscars.
Anschl. **Kinomagazin:**
Claude Sautets „Ein Herz im Winter“.

20 Mittwoch 22.50 Uhr

Dan Pita
Paso Doble
(Pas în doi, Rumänien 1985)

Zwei Freunde, ein Boxer und ein Fechter, ihre Liebeswirren und Konflikte mit Familienbanden, bürgerlichen Konventionen und dem sozialistischen Establishment.

21 Donnerstag 21.15 Uhr

Earl Bellamy
Der Colt ist das Gesetz
(Gunpoint, USA 1966)

In Colorado und New Mexico kämpft Sheriff Audie Murphy gegen falsche Freunde und echte Banditen, gegen Indianer im Hinterhalt und gegen das Böse im Inneren.

24 Sonntag 20.15 Uhr

René Clément
Der aus dem Regen kam
(Le Passager de la pluie, Frankreich 1969)

Marlène Jobert und Charles Bronson, sie heißt Mélancholie, auf ihrer Schütze steht „Love, Love“, er sieht aus wie der böse Wolf, der sein Opfer malträtiert.

25 Montag 23.00 Uhr

Gérard Rougeron/Jean-Claude Lubtchansky
Ernten aus Eisen
(Les Moissons de fer, Frankreich 1991)

Der 1. Weltkrieg: Ludwig Harig und das Verstummen seines Vaters; Georges Duhamel und der kriegslange Briefwechsel mit seiner Frau.

26 Dienstag 23.00 Uhr

Rokuro Mochizuki
Skinless Night – Nacht ohne Reue
(Skinless Night, Japan 1991)

Der Angriff der Porno-Videos auf das übrige Kino und ein Regisseur auf dem Weg vom Hochglanz-Sex-Gewerbe zum ernsthaften Familien-Problemfilm.

28 Donnerstag 21.15 Uhr

Peter Collinson
Morgen gibt es kein Erwachen
(Tomorrow Never Comes, USA/Kanada 1978)

Ein ehrlicher Polizist gerät zwischen die Verzweiflungstat eines rachelüsternen Einzelnen und die Konkurrenzkämpfe profilierungssüchtiger Politiker.

31 Sonntag 20.15 Uhr

Luchino Visconti
Gewalt und Leidenschaft
(Gruppo di famiglia in un interno, 1974)

Pessimistische Reflexion über Alter und Schönheit, Ästhetik und Politik, Macht und Moral mit Burt Lancaster, Silvana Mangano, Helmut Berger.

Weitere Filme von Satyajit Ray am Dienstag um 23.00 Uhr

5. 10. **Das Musikzimmer** (Jalsaghar, 1958)
19. 10. **Ferner Donner** (Ashani Sanket, 1973)
2. 11. **Die Schachspieler** (Shatranj ke Khilari, 1977)
16. 11. **Ein Baum und seine Zweige** (Shakka Proshakka, 1990)

4 Donnerstag 21.15 Uhr

Robert Siodmak
Gewagtes Alibi
(Criss Cross, USA 1949)

Burt Lancaster zum 80. Geburtstag am 2.11. Mit Yvonne De Carlo und Dan Duryea jagt er dem ganz großen Geld nach. Fünf weitere Filme von Robert Siodmak folgen.

7 Sonntag 20.15 Uhr

Billy Wilder
Buddy Buddy
(Buddy Buddy, USA 1981)

Der Killer wird zum Samariter, der Selbstmörder zur Nervensäge. Mit Jack Lemmon und Walter Matthau sowie Paula Prentiss und Klaus Kinski.

8 Montag 23.45 Uhr

George Cukor
Eine Scheidung
(A Bill of Divorcement, USA 1932)

Katharine Hepburn zum 86. Geburtstag am 9.11. In ihrem ersten Film spielt sie die aufopferungsvolle Tochter des kranken John Barrymore.

11 Donnerstag 21.15 Uhr

Harry Keller
Quantez, die tote Stadt
(Quantez, USA 1957)

Fred MacMurray, Dorothy Malone, Banditen, Indianer und kein Ausweg.
Anschließend **Filmtip**: Tran Anh Hung, „Der Duft der grünen Papaya“.

13 Samstag 20.15 Uhr

George Sherman
Die schwarze Maske
(Black Bart, USA 1948)

Reiche Räuberbeute in den wilden Jahren Sacramentos: das Herz von Lola Montez und das Geld der Wells-Fargo-Bank. Mit Yvonne De Carlo und Dan Duryea.

14 Sonntag 20.15 Uhr

William Wyler
Die Erbin
(The Heiress, USA 1949)

Verzauberung und Enttäuschung zwischen Olivia de Havilland und Montgomery Clift im Haus am „Washington Square“ nach Henry James.

17 Mittwoch 22.45 Uhr

Orson Welles/Harry Keller
Im Zeichen des Bösen
(Touch of Evil, USA 1957)

Der Zerfall einer überlebensgroßen Persönlichkeit. Ein Klassiker des Polizei-Film Noir. Deutsche Erst-Aufführung der rekonstruierten Fassung.

18 Donnerstag 21.15 Uhr

Robert Siodmak
Zeuge gesucht
(Phantom Lady, USA 1944)

Die Odyssee einer Sekretärin auf der Suche nach dem rettenden Hut.
Anschließend **Filmtip**:
Dominic Sena, „Kalifornia“.

23 Dienstag 23.00 Uhr

Yeh Hung-Wei
Fünf Mädchen und ein Seil
(Five Girls and a Rope, Taiwan/China 1991)

Die mutigen Fünf beschließen, dem vorherbestimmten irdischen Jammertal zu entgehen: der 9. September ist der Tag des „Himmlischen Gartens“.

24 Mittwoch 22.50 Uhr

Isa Hesse-Rabinovitch
Geister und Gäste
(Schweiz 1989)

Poetische Zeitreise ins Grand Hotel. Tucholsky, Kästner, Caruso, Stresemann sind die Geister, die Gäste sind Musikanten, Kellner, Stubenmädchen.

25 Donnerstag 21.15 Uhr

Harry Keller
Die letzte Kugel
(Day of the Bad Man, USA 1957)

Richter Fred MacMurray verurteilt einen Mörder zum Tode. Dessen vier Brüder sind auch nicht besser und terrorisieren die ganze Stadt.

28 Sonntag 20.15 Uhr

Antonio Capuano
Vito und die anderen
(Vito a gli altri, Italien 1991)

Chronik einer Verlierer-Generation. Vito ist zwölf und kriminell. Er liebt niemanden außer Rambo. Seine Zukunft: er hat keine.

30 Dienstag 23.00 Uhr

An Hui
Lied der Verbannung
(Song of the Exile, Hongkong/Taiwan 1990)

Hueyin wächst bei den Großeltern in China auf, studiert in London, geht mit ihrer Mutter nach Japan und bleibt eine Fremde in jedem Land.

Weitere Filme am Nachmittag:

3. 10. 15.05 **Gardenia – Eine Frau will vergessen**
(The Blue Gardenia, Regie: Fritz Lang, 1952/53)
10. 10. 15.35 **Der goldene Pfeil**
(La feccia d'oro, Regie: Antonio Margheriti, 1961)
17. 10. 15.30 **Liebe, Lumpen, Leidenschaften**
(Le Grand Bluff, Regie: Patrice Dally, 1957)
31.10. 15.40 **Geld oder Liebe**
(Let's Live a Little, Regie: Richard Wallace, 1948)
1.11. 14.00 **Die Maske** (Mask, Regie: Peter Bogdanovich, 1985)
7.11. 15.30 **Spiel mit dem Tode**
(The Big Clock, Regie: John Farrow, 1948)
14.11. 15.40 **Im Kittchen ist kein Zimmer frei**
(Archimède, le clochard, Regie: Gilles Grangier 1959)
21.11. 15.40 **Geheimagent in Wildwest**
(Dakota Lil, Regie: Lesley Selander, 1950)
28.11. 15.35 **Briefe aus dem Jenseits**
(The Lost Moment, Regie: Martin Gabel, 1947)

Experimente:

6.10. 23.35 Joachim Kuhn, **Silvester**
3.11. 24.00 Angela Holtschmidt, **Dein blaues Auge** und Jane Weinstock, **The Clean-Up**

Dieses Plakat können Sie beim WDR bestellen.
Bitte schreiben Sie an den WDR,
Filmredaktion, Postfach, 50600 Köln

OKTOBER 1993/NOVEMBER 1993

WDR

Film in West 3

Dillinger

Ich darf wohl erwarten, daß Sie mit meinem Geld sorgfältig umgehen, lautet der erste, von einer älteren Bankkundin unmittelbar vor dem *Hold up* der Titelsequenz gesprochene Satz. Sekunden später wird die Dame vom Titelhelden des Films zur Seite geschoben, dessen Mitteilung „Wenn ich Geld höre, wird mir immer ganz warm ums Herz" weder den unsichtbaren Kassierer noch den direkt angesprochenen Betrachter des Films sonderlich überraschen dürfte, denn haargenau in diesem Augenblick erscheint das Logoprogramm von Sam Arkoffs Produktionsfirma „American International Pictures" auf der Leinwand. Von Anfang an (natürlich auch schon in seinen zuvor entstandenen Drehbüchern) war er also da, dieser augenzwinkernde, mit trockenem Sarkasmus servierte Brutalocharme, der ja mal so etwas wie John Millius' Markenzeichen war. Viel Spott und Häme ist in den letzten zwanzig Jahren über Milius ausgeschüttet worden, und es mag sein, daß er sein Pulver längst verschossen hat. Aber er war mal, als das noch von Bedeutung war, einer der wenigen, die wußten, für wen sie zu welchen Bedingungen (und für welchen Preis) welchen Film machen. Was heißen soll, daß er bei all seinen Macken und thematischen Obsessionen alles andere als dumm war. Milius ging mit dem wenigen Geld, das Arkoff ihm seinerzeit zur Verfügung stellte (die Gage für Buch und Regie war noch lächerlicher) äußerst sorgfältig um und legte ein Debüt hin, das ihm zwar nicht Tür und Tor öffnete, aber die zwei Jahrzehnte, die es inzwischen auch schon auf dem Buckel hat, bestens verkraftet hat. DILLINGER ist sowohl ein typisches Frühsiebzigerwerk, als auch ein mittlerweile klassischer Vertreter seines Genres, mit dem Liebhaber der Gattung (speziell meiner Generation gerne alt werden wollen. Was will man eigentlich mehr?

John Herman Dillinger, der am 22. Juni 1903 in Oak Hill, einem Vorort von Indianapolis, als zweites Kind eines elsäßischen Einwanderers geboren wurde, ist ohne Frage eine der berüchtigsten Figuren der amerikanischen Kriminalgeschichten dieses Jahrhunderts, aber ebenso fraglos eine der umstrittensten. Mit anderen Worten: Trotz einer wahren Flut von Publikationen aller Art ist über Dillinger das letzte Wort noch längst nicht gesprochen und wie beispielsweise die jüngsten Entwicklungen im Fall Lindbergh/Hauptmann belegen, ist es ja durchaus nach etlichen Jahrzehnten möglich, ein scheinbar festgefügtes Bild noch entscheidend zu korrigieren. Ob die Welt aber tatsächlich eines Tages erfahren wird, ob John Dillinger nun *„the most overrated bank robber and the most exaggerated killer in American criminal history"* war (wie Myron J. Quimby in „THE DEVIL'S EMISSAIRIES" meint, einer Porträtsammlung aller zurecht oder unrecht legendären Gangster nichturbaner Prägung, die in den Depressionsjahren das amerikanische Hinterland unsicher machten) oder doch eine Art moderner Robin Hood, wird ebenso nur die Zukunft zeigen können wie die endgültige Klärung der Frage, ob der Mann, der am 22. Juli 1934 vor dem Biograph Kino in Chicago von FBI-Agenten erschossen wurde, nun Dillinger war oder ein Unbekannter, der dem *„Staatsfeind Nummer 1"* noch nicht einmal besonders ähnlich sah.

Wie immmer man zu John Dillinger steht, wieviel man über ihn zu wissen meint und welche Wahrheit man somit bestätigt haben will, wird sich darauf auswirken, mit welchen Augen man den Film sieht. Höchstwahrscheinlich also nicht völlig unvoreingenommen. Mehr als einmal ist ja auch schon die Behauptung aufgestellt worden, John Milius würde seine Filme so inszenieren wie John Dillinger Banken überfallen hat: mit mehr Mumm als Grips. Jay Robert Nash ist ein Autor, der innerhalb des Spektrums der amerikanischen True Crime-Literatur eine Meinung vertritt, die derjenigen Myron Quimbys am deutlichsten widerspricht: *„John Herbert* (!) *Dillinger is America's classic bankrobber. No other criminal ever approached his exploits and reputation. Within the space of twelve months Dillinger robbed more banks and stole more money than Jesse James did in the sixteen years he was at large. It took the combined forces of five states and the FBI to pressure his operations to a halt and there exists today no real evidence that he was ever finally apprehended and killed."* (Aus: *„Bloodletters and Badmen – A Narrative Encyclopedia of American Criminals from the Pilgrims to the Present")*

Dagegen nochmal Quimby: *„John Dillinger was essentially and fundamentally a product of the American press, which took this obscure, two-bit hoodlum, and built him into the personification of all American gangsters. The press got carried away, and before anyone realized what had happened, John Dillinger was hailed as the bravest, boldest, devil-may-care bandit in American history… Most of the Dillinger-led bank robberies were turned into disasters or near disasters; and they usually produced a lot less money then they should have. He got shot, they got shot, and innocent people got shot. Dillinger's leadership led them into their near annihilation at the Little Bohemia Lodge fiasco, and following in the wake of his infinite wisdom, they got picked off one by one."*

Psychologie, Philosophie oder gar literarische Komplexität sind Milius' Sache von Anfang an nicht gewesen, was seinem Selbstanspruch sicher manchmal im Wege gestanden hat, ihm wohl aber nur deshalb so vehement zum Vorwurf gemacht wurde, weil er in den frühen Siebzigern zum ersten Wurf der Regieneulinge zählte, der von den Filmschulen ausgespuckt wurde. Auch wenn er wegen chronischen Asthmas nicht bei den Marines mitmachen durfte, war er eben ein richtiger Kerl und kein fischblütiger, neunmalkluger Student. Und er kannte sich in der amerikanischen Geschichte aus und wußte, daß für die Verwirklichung fast jeden American Dreams Blut fließt. Genau wie in den Titelfiguren der Scripts zu JEREMIAH JOHNSON und THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN (was Pollack und Huston aus diesem Ansatz machten, ist eine andere Geschichte) erkennt er in Dillinger einen klassischen amerikanischen Mythos, mit dem er sich jenseits jeder moralischen Bewertung und ohne Glorifizierung auseinandersetzt. Mal abgesehen davon, daß John Dillinger, der schon in den zwanziger Jahren als asoziales, arbeitsscheues und ausschließlich an seiner persönlichen Bereicherung interessiertes Subjekt aufgefallen und mit dem Gesetz in Konflikt gekommen war, kaum als Opfer seiner

ökonomischen und gesellschaftlichen Lebensumstände herhalten kann, weigert sich Milius einfach, sich auf diese Ebene überhaupt einzulassen, was irgendeinen SPIEGEL-Kläffer seinerzeit ermutigte, von einem „Mickymaus-Krimi" zu faseln. Dabei ist es so einfach: Dillinger wollte schon immer Bankräuber werden und wurde es auch, manche Leute sind einfach so höllisch simpel gestrickt, nicht nur im Kino.

Milius hält sich an die überlieferten Fakten, und er lügt wie gedruckt. Nebenbei erzählt er noch eine gute, weil äußerst funktionale Geschichte, aus der herauszufallen er dem Film mit bewundernswerter Rigidität aber immer mal wieder gestattet. Die kleinen narrativen Schlenker und viele Bilder, die er ungewöhnlich lange stehen läßt (und die dadurch einen Effekt bekommen wie die wiederholte Schlußzeile im Refrain einer alten Folkballade), sind es, die den Film von den anderen Cheapos seiner Zeit unterscheidet. *„Tight as a duck's ass"* (Jimmy Buffet) ist die Struktur, aber dennoch an ihren Rändern nach allen Seiten hin offen, diese Qualität, wenn es denn eine war und nicht nur eine Modeerscheinung der Epoche, hat das Genrekino längst verloren. Gier und Geltungsdrang sind des Desperados Dillingers Triebkräfte (dieselben also wie bei 98,6 Prozent der sogenannten Leute, nur ein wenig heftiger ausgeprägt), da ist es, um der Versuchung vorzubeugen, ihn zu verklären, nur konsequent, daß Milius streng aus der Perspektive von Dillingers Nemesis, FBI-Agent Melvin Purvis, erzählt und zwar im damals gern und häufig benutzten Stil einer Pseudoreportage, was stets für Dampf und Drive sorgte und außerdem extrem kostensparend war, weil man einzelne Episoden mit knalligen Voice over-Texten zusammenraffen konnte. Purvis ist davon beseelt, seine vier am 17.6.1933 beim „Kansas City Massacre" ermordeten Kollegen zu rächen (womit der wirklich John Dillinger freilich nicht das geringste zu tun hatte); er macht kein Hehl daraus, Dillinger und seine Bande (in Wirklichkeit gab es deren drei) nicht verhaften, sondern ausrotten zu wollen. Gier gegen Rache also: *„Neither heroism nor villainy per se fascinate Milius but rather what he sees as a link between the two: ruthlessness in the pursuit of goals. He is not concerned with the methods used to achieve these ends for his heroes believe that the end justifies the means. A hero's justice can be swift, violent, and bloody. What distinguishes the Milius hero from his villain is the particular goals."* (Anthony T. Allegro in: *„Directors"*, herausgegeben von Christopher Lyon)

300.000 Dollar hatte Milius für das Drehbuch zu THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN bekommen, was damals eine Wahnsinnssumme war und ihn zu einem der heißesten scriptwriter Hollywoods machte. Da mußte eigentlich jeder Job bei AIP ein Rückschritt sein, aber Milius wollte unbedingt inszenieren, und er war für sein junges Alter von 29 bereits ein verdammt cleverer Hund. *„Larry Gordon and I had been talking about making a picture about John Dillinger. We knew about Milius' desire to direct, and so as we planned*

Das FBI hat den „Staatsfeind Nummer 1" an die Wand genagelt

DILLINGER, *Larry said, »Let's see if we can get John to write the script; if we like it, we'll let him direct.«" Larry approached Milius, asking if he'd be interested in writing the script for* DILLINGER *for us. »You don't have enough money to pay what I ask for a screenplay«, John told him, showing no modesty. »Well«, Larry added, »if the script is good you can direct the picture.« That was all Milius needed to hear. He was finally offered a chance to direct."* (Sam Arkoff: *„Flying through Hollywood by the seat of my Pants")*

Und gleichzeitig verfaßte Milius für ABC noch das Drehbuch für den Pilotfilm einer (nie produzierten) TV-Serie über den Rachefeldzug des Melvin Purvis, in dem Dale Robertson die Hauptrolle spielte und der für damalige Fernsehverhältnisse extrem blutrünstig ist.

Shoot outs and glory dying: Milius experimentierte herum und probierte Verschiedenes aus, was dem Drehbuch – ohnehin overwritten und vollgepfercht mit Figuren, die nicht hineingehören (Machine Gun Kelly) – nicht immer bekommt. Weniger die ruhigen, lyrischen und ergreifenden Szenen (etwa Dillingers Abschiedsworte am Grab von Charles Mackkley, den der von Hollywood kriminell unterbeschäftigte John Ryan spielt, oder die letzten Minuten von Lester „Pretty Boy" Floyd, als der der spätere „Dallas"-Jammerlappen Steve Kanaly glänzt) sind in Erinnerung geblieben, das macht ein erneutes Sehen des Films nach einigen Jahren schnell klar, sondern die „well staged shoot outs", die hinsichtlich Choreographie und Schnittfolgen phasenweise an Peckinpah erinnern. Ganz besonders das mehrminütige Feuergefecht in und um die „Little Bohemia Lodge", einer Waldherberge in der Nähe von Mercer, Wisconsin, mit dem am 22. 4. 1934 das Ende der Gang eingeläutet wurde (von da an sah sie sich mehr oder weniger in die Defensive gedrängt), weist Milius als frühvollendeten Meister des Actionkinos aus, auch wenn er (garantiert gegen besseres Wissen) verschweigt, daß die eiligst per Flugzeug herbeitransportierte FBI-Posse erst einmal drei harmlose Ausflügler zusammenballerte (die lediglich den Fehler begingen, ihr Autoradio zu laut aufzudrehen und daher die angeblichen Warnrufe nicht hörten), bevor sie sich Dillinger & Co näherte.

Über die offizielle Version des Todes von John Dillinger gibt es den schönen und viel zu wenig bekannten Film THE LADY IN RED von Lewis Teague (Drehbuch: John Sayles).

Ganz am Ende von ACROSS THE BORDER, Tom Thurmans Porträtfilm über Warren Oates, sagt Ben Johnson, zufrieden mit sich und der Welt im Lehnstuhl sitzend und John Ford zitierend, daß die Klasse eines amerikanischen Filmschauspielers auch von seinem Hut abhängt. Warren Oates, der seine erste Hauptrolle in DILLINGER angeblich nur bekam, weil er dem Gangster auffallend ähnich sah (Kompliment oder Beleidigung?), trägt in der vielleicht schönsten Szene des Films (in der er die von der ehemaligen „Mamas & Papas"-Sängerin Michelle Philips gespielte Halbinderianerin Billie Frechette vor der Haustür begrüßt wie ein vom Arbeitstag heimkehrender Handlungsreisender), einen kreisrunden Strohhut. Der steht ihm wirklich gut. Warren Oates als John Dillinger, Ben Johnson als Marvin Purvis und, nicht zu vergessen, Harry Dean Stanton als Homer Van Meter, was konnte da schon herauskommen als einer dieser großen, kleinen Dreckfilme, die für nicht mehr allzuviele Menschen zum Wichtigsten im Leben zählen und die es so wohl nie mehr geben wird? Eigentlich hat es John Milius viel zu leicht gehabt.

Ulrich von Berg

Der Wind und der Löwe

Die beiden Menschen, die einander in diesem Film am nächsten stehen, sind am weitesten voneinander entfernt. Der gesamte Atlantik liegt zwischen ihnen, die Unterschiede zweier gegensätzlicher Kulturen trennen sie, und zeitweise befinden sie sich mehr oder weniger im Kriegszustand. Offiziell sind Theodore Roosevelt (Brian Keith in seiner besten Rolle) und der Berberfürst Raisuli (Sean Connery) Todfeinde, doch wenn sie sich jemals treffen sollten, würden sie gerade deshalb zu Blutsbrüdern werden. Denn in der Welt von John Milius kann es wahre Freundschaft nur nach einem Kräftemessen geben, bei dem die völlige Ebenbürtigkeit festgestellt wurde. In seinen Augen kann man wohl niemanden ohne Wenn und Aber respektieren, mit dem man nicht irgendwann einmal auf Leben und Tod gekämpft hat.

Doch da sich Raisuli und Roosevelt nie begegnen, bleibt ihnen nichts anderes übrig, als sich nur in Gedanken zu duellieren und über die Stärke des anderen zu spekulieren. „Diese Leute wissen sehr wohl, was ein gutes Gewehr wert ist. Das Gewehr ist die Seele des Arabers", behauptet Roosevelt apodiktisch, als er eine speziell für ihn angefertigte Winchester prüft und wütend feststellt, daß sie erneut Konstruktionsmängel aufweist. Seine Gesandten in Marokko müssen daraufhin alles über die Bewaffnung Raisulis herausfinden. Der hat von einer Winchester noch nie etwas gehört, aber die Waffen der Amerikaner und Europäer sind ihm ohnehin nicht geheuer. Er kann nicht verstehen, wie man Maschinengewehre und Kanonen verwenden kann. Er hält nur den Kampf Mann gegen Mann für männlich und ehrenvoll, in den entscheidenden Situationen legt er stets das Gewehr beiseite und greift zum Säbel. – Wie Raisuli liebt Roosevelt die unmittelbare physische Auseinandersetzung. Einmal ist er beim Boxkampf zu sehen. Während er Schläge austeilt, erzählt er seinem Berater (John Huston), am liebsten würde er über den Atlantik reisen und sich den Berber höchstpersönlich vorknöpfen.

Raisuli würde das sicher sehr begrüßen, denn er ist ein Mensch, für den es keine abstrakten Duelle gibt. Als er mit Eden Pedecaris (Candice Bergen), einer Amerikanerin, die er zusammen mit ihren beiden Kindern entführt hat, Schach spielt und einen Springer einbüßt, begibt er sich mit den Augen auf die Höhe der Spielfläche, als würde es helfen, seine Situation aus der Perspektive der Figuren zu betrachten. Selbst Schach muß für ihn etwas Physisches haben, immer wieder faßt er die eroberten Figuren an und läßt sie von einer Hand in die andere wandern. – Ein durch und durch konkret-gegenständliches Verhältnis zur Welt hat auch Roosevelt. In seiner ersten Szene sehen wir ihn für ein Photo posieren und die Hand auf den Globus legen: Daumen und Zeigefinger umgreifen Marokko. Später, anläßlich seines Geburtstages, muß er eine Torte anschneiden, auf der der amerikanische Kontinent in Schokolade nachgebildet ist. Der Schnitt markiert genau den Verlauf des Panamakanals, dessen Bau der Präsident gegen alle Widerstände vollenden lassen will.

Große Männer seien zur Einsamkeit verdammt, erzählt Roosevelt – gänzlich unpathetisch – nach einer Bärenjagd. Der Grizzly verkörpere den Geist Amerikas, denn er sei kühn, unbesiegt, manchmal ein wenig sorglos, vor allem jedoch: immer allein. Es ist kein Zufall, daß Roosevelt selbst einmal den Grizzly verkörpert, als er dem Tierpräparator die majestätische Haltung eines Bären demonstriert. (Tatsächlich geht der Begriff „teddy bear" auf die Begeisterung des Präsidenten für Bären zurück.) Zu gern würde man erleben, wie sich Roosevelt und Raisuli darüber unterhalten, was das edlere Tier sei, der Grizzly oder der Löwe. Doch weil dies nicht passiert, wird der Zuschauer gewissermaßen zum Dolmetscher eines imaginären interkontinentalen Dialoges zwischen dem amerikanischen Sultan und dem Präsidenten der Berber. Das ist ein sehr großes Privileg, denn am Ende erleben wir ein Einverständnis zwischen Roosevelt und Raisuli, das allen anderen außer uns dreien immer unbegreiflich bleiben wird.

Es ist erstaunlich, wie subtil und mit welch feiner Ironie Milius die Ideale von Männlichkeit, denen seine beiden Helden huldigen, relativiert, ohne je in die Gefahr zu geraten, sie für ungültig zu erklären. Die Kinder von Eden Pedecaris und die von Roosevelt spielen hierbei eine ganz entscheidende Rolle, immer wieder macht sich Milius ihren Blick zu eigen, um die beiden Staatsmänner unvoreingenommen und respektlos zu betrachten. Tatsächlich erscheinen Raisuli und Roosevelt gerade in diesen Momenten wie zwei Männer, die sich hartnäckig – und erfolgreich – weigern, erwachsen zu werden. In der Politik suchen beide das sportliche und das spielerische Moment, und wenn Raisuli stets betont, so zu handeln, wie es ihm gefällt, dann spricht daraus genau die gleiche Lust an der Willkür wie aus jeder Entscheidung von Teddy Roosevelt.

Wie es uns gefällt: Mrs. Pedecaris und Fürst Raisuli (unteres Foto, links)

THE WIND AND THE LION ist ein exzellent geschriebener und inszenierter Film, einer der seltenen Fälle, in denen es sich hundertprozentig ausgezahlt hat, daß Drehbuch und Regie in der Verantwortung der gleichen Person lagen. In der ersten Einstellung des Films sehen wir Wellen gleichmütig ans Ufer schlagen. Doch diese Ruhe findet bald ein jähes Ende, als eine Gruppe Berber ins Bild prescht. Der Schnittrhythmus ändert sich radikal, eine Einstellung jagt nun die andere. Ein Anfang wie bei Fuller: Vierzig Säbel bahnen sich einen Weg durch die Unterstadt von Tanger. Dann folgt ein Schnitt, und die Kamera gleitet sanft an einer Mauer entlang, um anschließend den Garten einer luxuriösen Villa zu durchqueren, in dem Eden Pedecaris über den passenden Wein für das Mittagessen nachdenkt. Diese Idylle in der Oberstadt ist jedoch nur noch von kurzer Dauer, dann halten die Berber hier Einzug, und es rollen jede Menge Köpfe. Aber das sehen wir nicht, eine Rotweinflasche, die umkippt, erzählt uns von dem Blutvergießen.

Nach dieser meisterhaften Exposition steigert sich der Film zunehmend und mündet zwei Stunden später in eines der schönsten und ergreifendsten Enden der Filmgeschichte. Durch militärischen Einsatz wurden Eden Pedecaris und ihre Kinder befreit, Raisuli, der die drei ohnehin gerade wieder freilassen wollte, ist noch einmal mit dem Leben davongekommen, doch außer einem Pferd und einem Säbel ist ihm nicht viel geblieben. Wir sehen Roosevelt vor dem ausgestopften Bären sitzen, der nun endlich seinen Vorstellungen entspricht. Er will allein sein. Seine Tochter betritt von links die Halle, bleibt aber stehen, als sie ihn dort sitzen sieht, und kehrt dann vorsichtig wieder um – ein ganz wunderbares Detail, weil wohl nur ein Kind begreifen kann, was für ein bedeutender Augenblick das im Leben dieses Mannes ist. Dann fängt Roosevelt an, einen Brief von Raisuli zu lesen: *„An Theodore Roosevelt. Sie sind gleich dem Wind, und ich bin wie der Löwe. Sie werden zum Sturm. Der Sand weht mir in die Augen. Ich brülle in meinem Zorn, aber Sie hören mich nicht. Es besteht zwischen uns ein Unterschied: Ich muß – wie der Wind – dort bleiben, wo ich bin, während Sie – gleich dem Wind – nie wissen, wo Ihr Platz ist. Mulai Ahmed Muhammed El Raisuli, der Auswählte, Herr des Riffs, Sherif der Rifkabylen."* Währenddessen fährt die Kamera immer weiter zurück, bis Roosevelt in der Mitte der Halle wie verlassen wirkt.

Nun folgt eine langsame Überblendung, die die beiden Männer, die bisher immer durch Schnitte getrennt wurden, zum ersten und einzigen Mal für einen kurzen Moment im Bild vereint. Nur als Silhouette ist Raisuli auf seinem Pferd in der Abendsonne zu erkennen – hinter ihm das Meer, neben ihm ein anderer Mann: „Großer Raisuli, wir haben alles verloren. Alles treibt dahin mit dem Wind – wie Ihr gesagt habt. Wir haben alles verloren." – „Sherif von Wazan, gibt es nichts in deinem Leben, wofür es sich lohnt, alles zu verlieren?" Und während sie gemeinsam lachen, weil sie zwar alles verloren haben, doch dabei ungeheuren Spaß hatten, verlängert die Zeitlupe diesen Moment – so scheint es – bis ins Unendliche. THE WIND AND THE LION entstand Mitte der siebziger Jahre. Ein schönerer Abenteuerfilm ist seither nicht gedreht worden.

Lars-Olav Beier

Big Wednesday

If you could surf
who would ever bother writing?
Andy Martin: *Walking on Water*

Wie Gladiatoren betreten sie durch ein steinernes Tor den Film. Die Treppe hinunter zum Strand ist eine wuchtige Konstruktion aus besseren Zeiten. Die Jungs sind so verschieden wie es nur Freunde sein können. Und sie sind so fertig wie man es nach einer langen Nacht sein muß, wenn man jung und wild ist und nichts anderes im Kopf hat als Saufen, Sex und Surfen. Ihnen gehört der Strand und die Welt, weil sie zu dritt sind und jung sind und gut sind. Sie wissen, was sie tun, und fragen nicht, ob sie vielleicht auch etwas anderes tun könnten. Sie sind unbezwingbar, und nichts kann ihnen etwas anhaben.

Dieser Film ist der Traum von einer Jugend, die man so nie gehabt hat. Aber wenn wir uns an diese Jugend erinnern, dann erinnern wir uns an die Stimme von Wolfman Jack im Drive-in, an die Roastbeef-Sandwiches im Diner und an die Parties am Strand des Pazifik. Wir erinnern uns, wie wir einer platinblonden Vision im Thunderbird hinterherjagten, wie wir mit einer Stripperin auf dem Tresen tanzten, und wie wir um die Einberufung nach Vietnam herumgekommen sind. Wir erinnern uns an Froschauge und Boogie und Bear. Das war unsere verdammt beneidenswerte Jugend. Wir tanzten auf Prom Nights, kannten alle Baseball-Ergebnisse und gingen Surfen. Wir tun es heute noch.

John Milius: *"It's a surfing* HOW GREEN WAS MY VALLEY*: the loss of an aristocracy, the end of an era, the passing of a more innocent time to a more corrupt and complex one – all growing up is the passing of innocence."*

Die Aristokratie der Jugend besitzt ihren eigenen Standesdünkel, und sie ist wie alle Aristokratien zum Untergang verdammt. Irgendwann bricht sie wie alle Wellen. Irgendwann verläuft sie im Sande. Und es kommen andere Wellen. Woran man schon merkt, was für verdammt gute Metaphern die Wellenreiterei bereit hält.

Surfspeak: *bowl, curl, lip, face, green, peak, feather, shoulder, wall.* So fassen sie in Weimea Bay oder Huntington Beach das Unfaßliche. So wie die Feuerwehrleute Begriffe für das Unbegreifliche finden. Das Abenteuer der Form, die im Moment ihres Werdens schon wieder im Vergehen ist. Wobei *feather* der schönste Ausdruck ist frür jenen Moment, wenn die Welle zu brechen beginnt. Als würde sie zu einem Wirbel aus Federn zerstieben wie ein geplatztes Daunenkissen.

Feathers: In einem Club in Tijuana kommt es zu einer Schlägerei. Wie auf der Party im Haus von Jacks Mutter. Aber hier machen sie ernst. Hier kann man ein Messer zwischen die Rippen kriegen. Scheiße.

Nach der Nacht in Mexiko kommt Leroy mit einer Mexikanerin im Arm zu den anderen und berichtet stolz, sie hätten geheiratet. Völlig entgeistert muß er miterleben, daß die anderen ihn für verrückt erklären. Als habe er ernsthaft damit gerechnet, sie würden ihn beglückwünschen für diesen neuen Streich. Als er begreift, was er getan hat, läßt er die Frau einfach stehen. Scheiß drauf. Wie die Mexikanerin allein zurückbleibt, das ist eigentlich der größte Moment des Films. So außerhalb dieser Geschichte, so unversöhnt mit ihrem Fortgang, daß man fast schockiert ist über die eigene Hemmungslosigkeit, mit der man Leroys Entscheidung begrüßt. Und doch weiß man, daß diese Grausamkeit das Vorrecht dieses Adels ist, der Jugend heißt. Plötzlich kann man sich alles vorstellen und wird trotzdem nichts verstehen. Man sieht die Nacht vor sich und auch, wie sie später darüber lachen werden. Und man ahnt, daß sie nicht begreifen werden, daß das schon der Anfang vom Ende war.

Strandadel: Als die drei zum ersten Mal die Arena betreten, haben sie die Nacht noch in den Knochen. Matt hat es am schlimmsten erwischt. Er kann kaum stehen. Also besorgt Leroy ihm ein Brett, indem er es vom nächstbesten Jungen borgt. Auf dessen Einwände entgegnet er, es sei für Matt Johnson. Der Junge glaubt ihm kein Wort. Also schleppen Jack und Leroy ihren Kumpel, der sich kaum auf dem Brett halten kann, hinaus aufs Meer. Als die erste Welle kommt, erwacht Matt wieder zum Leben. Und der Junge am Strand kann sein Glück kaum fassen, dem großen Matt Johnson sein Brett geliehen zu haben.

Wenn die drei nebeneinander ausschreiten, ihre Bretter unter den Arm geklemmt wie Ritter ihre Lanzen, dann gibt es nichts, was sie aufhalten könnte. Dann gibt es keine Welt mehr außer den Wellen und den Brettern und ihnen selbst. Jack, der so korrekt ist wie der Scheitel seines blonden Haares. Der Lebensretter ist und freiwillig nach Vietnam geht. Leroy, der so verrückt ist wie sein Lächeln, bei dem man das Zahnfleisch sieht. Der in Tijuana aus Spaß

GARY
IS GRO

heiratet und auf einer Party versucht, sich im Backrohr grillen zu lassen. Und Matt, der einfach zu gut aussieht. Der das größte Talent hat und immer zuviel trinkt. Ein großartiges Trio: Kopf, Bauch und Gesicht. Vernunft, Instinkt und Schönheit. Disziplin, Ignoranz und Genie. Eine perfekte Balance: Jeder hat seine großen Szenen, jeder seine Vorzüge und Mängel. Jack, Matt und Leroy. William Katt, Jan-Michael Vincent und Gary Busey.
Gary Busey, der jetzt in Sydney Pollacks THE FIRM wieder einen wunderbaren Auftritt hat, spielte seine Rolle als Leroy in Kathryn Bigelows POINT BREAK weiter. Da ist er der Mentor von Keanu Reeves, hat mit dem Surfen nichts mehr zu tun, aber kennt sich immer noch aus wie kein Zweiter. Beim Surfen geht es hier allerdings nicht mehr ums Leben, sondern um Lifestyle. Es ist keine Haltung mehr, sondern eine Lehre. Aber Gary Busey ist immer noch ganz der Alte.

Als die Hollywood Kids in *Movieline* William Katt – als Sohn von Barbara Hale *(Perry Mason)* und Bill Williams *(Kit Carson)* selbst ein Hollywood Kid – 1992 nach BIG WEDNESDAY fragen, sagt er: *"Major Drugs! My co-stars Jan-Michael Vincent and Gary Busey introduced me to* major *blow. I think I was out of it from 1977 to 1983! Luckily, I've been clean since."*

Kem Nunn: *„Die Vormittage verbrachte er immer noch mit dem Frühtrupp, im Schatten des alten Piers. Dann ging es nach Hause zum Frühstücken und ins Bett. Und dann zurück zum Surf-Shop oder hinunter zum Strand, die Tasche voll mit Dope und mit einem offenen Auge für die Mädchen, unten im heißen Sand und vielleicht auch eine Nase voll Koks, denn er hatte herausgefunden, woher Hound Adams die Energie nahm, nächtelang Parties zu feiern und dann surfen zu gehen."*
Das stammt aus *Tapping the Source*, diesem irrwitzigen imaginären Remake von BIG WEDNESDAY, das allem, was wir uns bei Milius nur vorstellen können, Ausdruck verleiht: Vor allem dem, was zwischen Männern und Frauen passiert. Wo wirklich gekokst, gekotzt und gevögelt wird. Aber im Grunde passiert bei Nunn nichts, was wir nicht auch bei Milius schon geahnt haben.
Das Surfen schafft einen fließenden Übergang zwischen den Episoden. Die Jungs werden älter, beim Surfen bleiben sie die Alten. Um so erschrockener sind sie/wir, wenn ein Surf-Film gezeigt wird, in dem längst eine neue Generation von Surfern gefeiert wird. Lopez heißt der neue Star. Bei Andy Martin heißen sie schon wieder anders: Bradshaw, Foo, Doerner oder Cooke. Aber ihr Traum ist der gleiche: *To catch the last wave and ride it in alone.*

John Milius: *"The movie is split into four sections. Originally, I wanted to refer to each section in a Melvillean manner by describing the swell, like the changing of the season: the South swell, which is the summer swell, warm and strong, usually not the biggest of the year, but in many ways the most fun; the West swell, as the season is changing, can be quite big and goes on into winter as the water gets colder; it's a strong swell you usually get in spring and fall, a lot of beach break and a lot of change – change in weather, change in swell direction, change in power of the ocean.*
The North swell is traditionally the biggest and the coldest, the strongest and the darkest; it's a hairy swell. The big waves ridden in Hawaii are North swell waves coming in from Aleutian storms; the biggest waves on the California coast usually come from strong North swells. And the final swell would be a kind of freak, a strong South that resembles a North, that would come maybe every twenty years, and that's where the title BIG WEDNESDAY *comes from. It's predicted that some day a great swell will come that will test one's mettle and clean everything that went before it. It comes from an old surfing movie by John Severson, which said the big waves always come on Wednesdays. I always liked that idea. It's part of surfing lore."*

Wenn in der deutschen Fassung die Zwischentitel eingesprochen werden, und es heißt *Die Nordbrandung*, dann läuft einem jedesmal ein kalter Schauer über den Rücken. Das Meer reflektiert die Geschichte des Trios. Beim Abschied färbt es sich vor Trauer violett, beim Wiedersehen wirkt es wie flüssiges Silber. Und die Helden scheinen auf dem Licht zu schaukeln. In der gläsernen Architektur der Pipelines wirkt das Licht am Ende des Tunnels auf einmal so unwirklich, daß man es fast vorziehen würde, verschluckt zu werden vom Glas. Wie Mücken im Bernstein wirken die Surfer dann für einen Moment. Am beeindruckendsten sind jedoch die Wellen, wenn sie sich wütend mit geschwollenem Kamm durchs Bild schieben, zornbebend und an den Rändern giftig sprühend. Und bei alledem wartet man auf die große Welle wie auf Moby Dick, und manchmal, wenn die Sonne sich auf der See spiegelt, sieht es aus, als würde sie wie der Wal für einen Moment ihr unbewegliches Auge öffnen.

That's what friends are for: Sie gehen mit einem durch dick und dünn und gemeinsam zur Musterung, die sie in eine Farce verwandeln; oder aber sie schlagen zu, um den anderen auf die Erde zurückzuholen.

Den Erzähler Bear wollte Milius selbst spielen, aber Warner Brothers waren dagegen. Sam Melville hat jedoch nicht nur einen passenden Namen, sondern auch ein passendes Gesicht. Am Anfang hat er auf dem Pier seine Werkstatt, dann einen Laden und am Ende nur noch seine Erinnerung. Vor dem Beginn war er vermutlich selbst Surfer. Wie Milius. Wie wir.
Eigentlich ist Bear nicht wirklich wichtig für den Film. Er verbindet sich mit der Erzählung weniger durch seine Stimme als durch die Geste, mit der er das Kunstharz auf dem Brett verstreicht. Da kann man zusehen, wie unter der milchigen Folie das Brett zu glänzen beginnt. Und ein Junge schaut ihm dabei zu. Eigentlich ist nie so ganz klar, ob nicht er der Erzähler ist.

Ohne jedes Selbstmitleid berichtet der Film vom Verlust der Jugend. Aber er berichtet auch vom Selbstmitleid der Verlorenen. Da sitzen sie dann nachts zwischen den endlosen Reihen weißer Kreuze auf dem Heldenfriedhof und erinnern sich. Lachen, saufen, heulen und rennen in einer endlos geschwungenen Linie ins Dunkel. Noch eine Welle.
Da war Jack schon in Vietnam. Eine der Meisterleistungen des Films ist die Art, wie Abschied und Wiederkehr lakonisch davon erzählen, daß etwas zerbricht. An Jacks letztem Abend sind alle bei ihm zuhause versammelt, wissen kaum, was sie reden sollen, fürchten den Abschied und sehnen ihn herbei, um es hinter sich zu bringen. Jacks Frau hält es nicht mehr aus und rennt heulend fort. Dann verabschieden sich die Freunde, einer nach dem anderen, am Schluß Leroy und Matt. Die Frauen weinen leise, die Jungs flüchten sich in laue Scherze. Und Jack ist die ganze Zeit so verdammt aufrecht und tapfer, daß es einem das Herz zerreißt. Und wenn er zurückkommt, muß man nur seine versteinerte Miene hinter schwarzen Brillengläsern sehen, um zu wissen, daß er nicht mehr derselbe ist. Und daß er im Grunde weiß, daß er mit seiner Besonnenheit auch nicht weiter gekommen ist als Matt, dem immer egal war, was die Welt von ihm denkt. Oder als Leroy, der bei der Musterung vor dem Psychologen die größte Show von allen abgezogen hat. Mit einem Fisch, einer Zigarette und seinem zahnfleischigen Grinsen.
Am Schluß kommt der Tag der Entscheidung, wo längst alles entschieden ist. Die große Welle, der große Mittwoch. Die Menge steht oben auf den Klippen, es herrscht Aufregung, Alarmbereitschaft, Schaulust. Bears Augen leuchten wie nie zuvor. Nur die besten wagen sich noch raus. Auch Matt und Jack und Leroy. Aber es kommt nicht mehr darauf an. Einige kostbare Augenblicke reiten sie auf derselben Welle wie Lopez, dann überlassen sie ihm das Feld. Sie treten ab über die Treppe, auf der sie gekommen sind und die mittlerweile wegen Baufälligkeit geschlossen ist. Man verspricht einander, sich wieder öfter zu sehen. Dann trennen sich die Wege. Das Leben geht weiter. Welle um Welle. Die Erinnerung bleibt.

Michael Althen

Conan, der Barbar

Es gab Zeiten, da dachte ich, CONAN *würde der gewalttätigste Film, der jemals gemacht wurde. Ich habe einfach die Übersicht verloren angesichts all der Messerstechereien und Enthauptungen, durchgeschnittenen Kehlen und Tonnen voll Blut ... Man wußte niemals, wenn man um eine Ecke bog, ob man nicht gleich über einen kopflosen mechanischen Torso stolpern würde, der einem die Arme entgegenstreckt.*" (Ron Cobb, der Productiondesigner)

CONAN, ein Film aus dem Gigantenzeitalter. Mit den Phantasien von Milius und Oliver Stone und dem Körper von Schwarzenegger. Männerphantasien von Urszenen: auf wolkenverhangenem Berg, der einem nordischen Olymp gleicht, die Unterweisung des Sohnes durch den Vater; friedliches Stammesleben, in das die fremde Horde einbricht, mordend und brandschatzend, die Hunde zerfleischen den Vater, der Anführer enthauptet die Mutter vor den Augen des Kindes; und wie sich die beiden Todfeinde zuletzt als geistig Verwandte erkennen, der eine im Auge des anderen, beim Zweikampf vor dem Tempel.

Die erstarrte nordische Winterlandschaft der Kindheit Conans, die Milius der Geschichte von Robert E. Howard hinzuerfunden hat, scheint noch ein paar Klafter tiefer in der Vorzeit zu liegen. Asiatisch fremd mit ihren hochgereckten Schlangenwappen vor einer züngelnden, üppigen Sonne und mit einem Wall von Schwertern, dringen die Vanier ins Lager der Cimmerier, die mit ihren Fellen und Tierhörnern naturhafte Unschuld verkörpern.

"The nation over the border / grinds its arms and dreams/
of war: I see / the fiery blue clashs /
of metal wheels / clanking in the industries/ of night, and /
detonations of infernal / bombs ..."

Die Poesie der Beatniks, ihre Metaphern und Metonymien klingen an in CONAN mit seiner Feier des Barbarischen, Nichtdomestizierten, Nichtzivilisierten. Hier gibt es jedenfalls eher Geistesverwandtschaft als mit dem anderen, präfaschistischen Männlichkeitskult, hirnverbrannter Virilitätsanbetung wie der bei Ernst Jünger: „Wenn das Blut durch Hirn und Adern wirbelte wie vor ersehnter Liebesnacht und noch viel heißer und toller ... Die Feuertaufe! Da war die Luft so von überströmender Männlichkeit geladen, daß jeder Atemzug berauschte, daß man hätte weinen mögen, ohne zu wissen warum. O Männnerherzen, die das empfinden können."

Ohne solch fatale Anzüglichkeiten und emotionale Verschwitztheit ist CONAN, aber auch ohne die ideologischen Implikationen von soldatischer Unterwerfung und Nibelungentreue. Eine ungebrochene amerikanische Triviallegende: der Kämpfer dient keinem Herren außer sich selbst. Sogar sein Gott ist ein nebulöses Etwas. Das Schwert ist ihm näher. Und das Einzige, was wirklich zählt: „den Gegner im Kampf zu vernichten und die Bewunderung der Weiber zu hören".

Daß Sandahl Bergman zur Gefährtin aufrückt, mit gleich großem Mut und Geschicklichkeit, zeigt auch, wie weit entfernt Milius' Umgang mit Kultischem vom Männerbündischen entfernt ist. Mit ihrem raffinierten Ledergeschlinge um die biegsame Tänzerinnenfigur, ein Stirnband um den langen blonden Schopf gebunden, sieht Sandahl Bergman aus wie eine Rockerbraut aus Venice. Wenn sie aus der Zukunft zu kommen scheint, kommt James Earl Jones aus den Tiefen einer animistisch belebten Vorzeit. Thulsa Doom, Hohepriester des Schlangenkults, ist das personifizierte Schicksal, die dunkle Bedrohung, die Conan vorwärtstreibt. Und James Earl Jones, hinter dessen Besetzung man Milius' Vorbliebe für Marlon Brandos Kurtz aus APOCALYPSE NOW erkennen kann, ist die faszinierendste Figur des Films. Während Schwarzeneggers Conan ganz veräußerlicht ist, selbst sein Denken sich in Muskelbewegungen abmalt, ist Jones eine in sich ruhende dämonische Kraft, ein suggestives schwarzes Loch. Bei einer seiner teuflischen Zeremonien schraubt die Kamera sich ganz nah heran an die schwarzfunkelnden Augen, die leicht vorgewölbten Lippen, die eigentümlich abgeflachten Schädelkonturen. Man sieht, wie die Augen die Bedrohung wahrnehmen, die in den Tempel eingedrungenen Fremden, dann zieht Thulsa die Arme in den Ärmelstoff zurück und in phantastischer Überblendung wird er selbst zur enormen, starrblickenden Schlange.

Die Geschichte handelt davon, wie einer seinen eigenen Mythos erfindet, was der Punkt war am Conan-Stoff, der Milius faszinierte. Mehr Sword als Sorcery hat er realisiert, Howards Fantasy-Elemente sind weitgehend zurückgedrängt, höchst linkshändig werden ein bißchen Hexenspuk und Geisterscheinungen hingewischt. Erklärlich, daß die Mutanten-Horden aus Stones Script Milius nicht in den Kram paßten. Ganz präsent dagegen wird der Vorstellungsraum der asiatischen Steppe, eine gräserwehende endlose Weite in Vorahnung von Völkerbewegungen und blutigen Schlachten.

Seine eigene Schöpfung sein, jenseits von Geschichte, kulturellen Bindungen und Bedeutungen: den Imperativ Conans hat Milius mit schöner barbarischer Direktheit in seine Geschichte hineingeschrieben. Er wird von Thulsa Doom um seine Vergangenheit gebracht, um seine Heimat und sein Selbstverständnis – alles zum Conan-Stoff hinzuerfundene Handlungselemente. Zuletzt biegt sich allerdings auch sein Schicksal zur heidnisch gewandeten Analogie des christlichen Erlösungsmythos um, mit Martern am Kreuz, Tod und Auferstehung und Vertreibung der falschen Priester aus dem Tempel.

In CONAN scheinen die Bilder sich selbst zu erzählen. Kraftmeierisch sind sie wie der Held selbst, nehmen eher den Sinn von Zeichen als den von Bedeutungen an. Alles soll in unmittelbare Anschauung überführt werden. So bleibt oft kein Raum mehr für das Dazwischen, die Erzählung. Die extremen rhythmischen Unterschiede rühren daher, einerseits zwischen komprimierter Action wie den Tempel-Dreschereien und dem schönen Schlußkampf, der Hommage an Kurosawas SHICHI-NIN NO SAMURAI, und jenen extrem verlangsamten Passagen andererseits, wo die Bilder oft zu statischen Montagefolgen gerinnen. Die Szene der Enthauptung der Mutter ist aufgelöst in einen schier endlosen Blickwechsel der Kameras, zwischen dem Gesicht der Mutter und dem ihrer feindlichen Gegenüber, die sich vervielfachen, indem sie die Schutzhelme abheben und in hierarchischer Rangfolge vortreten, bis die Reihe an Thulsa Doom ist. In der zweiten spektakulären Überblendung neben der im Tempel sieht man in der Aufsicht auf den Kopf des Knaben, der als Sklave ins Rad einer riesigen Kornmühle eingebunden ist, der Fokus schließt sich dicht aufs Haar und in der Überblendung wird das Bild wieder geweitet, man sieht Schwarzenegger, wie er nunmehr ganz allein das monströse Rad herumdreht. Was zugleich einer jener für Milius typischen Kniffe ist, bei der Erzählung effektiv und schnellstens ans Ziel zu kommen.

Beim (Wieder-)Sehen das Gefühl, daß man während des Zuschauens schon zu vergessen beginnt, daß sich der Zusammenhang hier mehr als bei anderen Filmen verflüchtigt. CONAN ist gloriose heroische Kino-Pulp-Fantasie voller Löcher und Gewaltsamkeiten, zum Beispiel kommt erst, wenn der Film zu Ende ist, unterm Abspann ein Standbild, das nur dazu da zu sein scheint, das Mittel der Off-Erzählung aus der Rückblende zu rechtfertigen: Conan als Herrscher auf dem Thron, umgeben von seinen Getreuen. „The Red-headed Men / These are the Androgynes, / the Fathers behind the father, the Great Halves...".

Brigitte Desalm

Die rote Flut

Gott segne Amerika – und er schütze die Weltrevolution, und er sei mit all den tapferen Jungs, die in Lateinamerika und in Afrika, in Asien und in Europa für die Freiheit kämpfen: Hoch die internationale Solidarität.

Es war ausgerechnet ums Jahr 1984 herum, das alle mit Bangen erwartet hatten, da brach in den Kinos der Aufstand los, und die Revolution kam mit einer solchen Wucht, daß die bürgerlichen Elemente, die Reaktionäre und Konterrevolutionäre gar nicht wußten, wie ihnen geschah.

Schnell suchten sie nach Schutz und Deckung, schnell gruben sie sich ein und versteckten sich: hinter jenen linken Büchern und Pamphleten, welche sie offenbar niemals wirklich verstanden hatten (was ja nicht so verwerflich ist: wenn ein Buch eine Kugel auffängt, welche sonst das Herz getroffen hätte, ist es nicht so wichtig, ob man dieses Buch auch gelesen hat).

Es gelang ihnen immerhin, daß die Revolution (wieder einmal) an Deutschland vorüberging: Vor den Kinos wachten die Demonstranten, in den Zeitungen warnten die Bedenkträger, und deshalb waren es wenige, die Milius mitten ins Herz traf.

Sie schimpften ihn damals einen Rechten. Einen Faschisten. Einen Antikommunisten. Und sie verdammten RED DAWN als ein Werk im Sinne Reagans und des amerikanischen Establishments, welches ebenso bescheuert wie ekelhaft sei: Offenbar fühlten sie sich so unsicher in ihrer Deckung, daß sie dem Film nicht ins Weiße im Auge zu sehen wagten.

Der Dritte Weltkrieg beginnt nicht einmal so, wie der Zweite aufgehört hat: Keine Atombomben, keine Hochtechnologie, und wenn einer gerade beim Nachmittagsschlaf war, hat er direkt den Anfang verpaßt: Vom Himmel fallen die Russen (und ihre Verbündeten, die Kubaner, Nicaraguaner und andere); dann sind plötzlich auch Panzer da und andere Fahrzeuge, und bevor die Leute im Westen Amerikas die Situation durchschauen und angemessen, also westernmäßig, reagieren können, sind sie schon besetzt. Im Grunde gehört Milius für diesen Einstieg vor den Ausschuß gegen unamerikanische Umtriebe: diese Leute, die völlig aus der Fassung geraten, wenn die Bösewichter keine amerikanischen und damit berechenbare Bösewichter sind, diese aufgeschreckten Männer, die sich so machohaft geben und doch ihre Knarren im entscheidenden Moment zu Hause gelassen haben – das wollen Amerikaner sein?

Nach der Invasion werden die Amerikaner (Patrick Swayze, Charlie Sheen, C. Thomas Howell) zu Gefangenen im eigenen Land.

Die Zeit der Unschuld ist vorbei: C. Thomas Howell, Lea Thompson, Charlie Sheen, Patrick Swayze, Darren Dalton und Jennifer Grey

Offenbar war ihr ganzer sogenannter Wilder Westen nichts als Lüge und Selbstbetrug (von Amerika aus betrachtet liegt Sibirien noch westlicher als Westen).
Ein paar Jungs fliehen in die Berge, zwei Mädels stoßen hinzu, und beim Lagerfeuer beschließen sie, gegen die Invasoren zu kämpfen. Das hat damals die deutschen Kritiker sehr belustigt: Der Dritte Weltkrieg als Geländespiel. Vermutlich haben dieselben Kritiker, so ums Jahr 1969 herum, ihren politisch korrekten Kindern erzählt, wie zehn Jahre zuvor eine Handvoll junger Männer um Fidel Castro und Ernesto Guevara in den kubanischen Bergen den Kampf aufnahm, wie sich deren Anhängerschaft vergrößerte, und wie die Jungs dann in einer warmen Silvesternacht die große Stadt Havanna eroberten und den mächtigen Diktator Batista stürzten und die noch mächtigeren USA so heftig demütigten, daß die ganze Sache bis heute nicht vergeben ist.
Man könnte RED DAWN mit einem Brechtschen Lehrstück vergleichen, wenn Milius nicht so nah bei seinen jungen Helden wäre, wenn er nicht soviel Sympathie und Verständnis für die jungen Männer hätte, deren grausame Initiation er hier beschreibt: Der Feind ist da, und er diktiert in diesem Kampf die Gesetze. Es ist Krieg, es ist kein Western, und im Krieg läuft der Konflikt nicht auf einen *showdown* hinaus, in dem sauber alle Schulden bezahlt werden und jeder kriegt, was er verdient. Im Krieg kämpfen anonyme Männer gegeneinander, und wer Mitleid mit einem Verräter hat oder sich fragt, ob der Soldat der anderen Seite etwas gegen einen persönlich hat – der bringt nicht nur sein Leben, sondern auch die Sache der Revolution in Gefahr (die Leute Castros haben Soldaten erschossen, die arme Schweine aus der Unterschicht waren und im Militär den einzigen Ausweg aus ihrem Elend sahen).
Wenn also Patrick Swayze, der den Anführer der amerikanischen Rebellen gibt und sonst mit dem Gewehr nicht lange fackelt, wenn Patrick Swayze trotz aller Männlichkeit, die er so gerne demonstrieren will, weshalb sie auch als mühevolle Konstruktion so deutlich erkennbar wird – wenn dieser Bursche nicht die Kraft aufbringt, den Verräter zu erschießen, bloß weil der sein eigener Bruder ist, dann ist das natürlich skandalös, und einer wie Brecht hätte wenig Verständnis für diese Schwäche gehabt.
Und wenn er keinen Sex hat mit Jennifer Grey, wenn er mit ihr nur *dirty dancing* im Schmutz und beim Kampf und beim Schießen betreibt, dann liegt das daran, daß Milius vor der physischen und der seelischen Realität soviel Respekt wie wenige andere hat: Es ist eben kalt in den winterlichen Bergen, es gibt keine Dusche, und wenn viele ungewaschenen Menschen dicht beieinander schlafen, ist das eher schwierig mit den Liebesgeständnissen und der körperlichen Liebe. Und wenn sie dann tot ist, zerfetzt von einer Handgranate, die auch noch einen Russen mit ins Jenseits reißt – dann zerreißt es dem Zuschauer fast das Herz, und Swayze traut sich endlich, seine Liebe zu gestehen (danach bleibt nur noch die Liebe zur Revolution).
RED DAWN handelt, wie soviele Milius-Filme, vom Erwachsenwerden, und was dieser Film dazu mitzuteilen hat, ist besonders grausam: Jugend ist Revolution, Erwachsensein ist Krieg – und an den Konsequenzen dieser Entwicklung kann man vielleicht verzweifeln; ändern kann man sie nicht.
Und wie es sich mit der ewigen Jugend verhält, das demonstriert am besten jene Szene, in welcher der kubanische Besatzungsoffizier sich an die eigene Jugend und die kubanische Revolution erinnert – und zwei amerikanische Revolutionäre laufen läßt.
Hasta la victoria siempre! *Claudius Seidl*

Farewell to the King

1
"All men dream: but not equally. Those who dream by night in the dusty recesses of their minds wake in the day to find that it was vanity: but the dreamers of the day are dangerous men, for they may act their dreams with open eyes, to make it possible." *T. E. Lawrence, "The Seven Pillars of Wisdom"*

2
Die Welt des John Milius:
Extremer Westen, dort wo er den Osten berührt: Kalifornien. Hawaii, die North Shore, Sunset Beach, die große Welle. Zen und die Kunst des Surfens. John Ford, John Huston und Akira Kurosawa.
Wo Geschichte zum Mythos wird, wo Geschichte zu Geschichten wird: Teddy Roosevelt, Judge Roy Bean, die edlen Wilden, die Vergessenen, die Träumer. Ein Wahlverwandter: König Ludwig II. von Bayern.
Wo Kunst und action sich treffen: Herman Melville und sein „Moby Dick", Jack Kerouac und der unbändige Neal Cassady, seltsam schöne Barbaren: Surfer und Beatniks und F4 Marine-Piloten. Wo sich Wahrheit und Traum berühren, ein cinéma verité der Stimmungen, hemmungslos, angreifbar, gegen Ausgewogenheit und Mittelwege.
Wenn sich Rebellion und Konservativismus durchdringen: Idealismus, Ritual und Moral und nicht zu vergessen auch: Komik.

3
John Milius in einem Interview mit George Hickenlooper, dessen Film THE KILLING BOX deutlich inspiriert ist von FAREWELL TO THE KING:
"I think that what really pisses me off is hypocrisy – the big lie. I don't mind a villain if he enjoys being a villain and doesn't pretend to be anything else. I mean, I have friends in Hawaii who are murderers – professionals. They're among the closest friends I have. They don't lie about who they are. I can respect that. They have strong codes they live by. Now I don't condone what they do, so it is not a moral judgement. It's just a fact of honesty."
Eine wunderschöne Sequenz aus FAREWELL TO THE KING, in der Erinnerung von Nick Noltes König: Als er zu den Eingeborenen kam auf Borneo, mußte er sich gegen einen Widersacher erwehren. Über Stunden kämpfte er mit dem jungen grimmigen Stammeskrieger, zuletzt durchbohrte er sein Herz. Der tote Gegner wurde in die Hütte seiner Eltern getragen. Er war ein böser Mensch, sagt Nolte, aber jeder dachte jetzt daran, wie er als kleiner Junge gespielt hat in dieser Hütte, und alle waren traurig.

4
Milius-Filme des Nordens, des Winters: JEREMIAH JOHNSON und RED DAWN. Filme von Kälte und Geborgenheit. Milius-Filme des Südens, des Sommers: BID WEDNESDAY und FAREWELL TO THE KING. Filme der Sehnsucht, der Erinnerung schließlich.
FAREWELL TO THE KING handelt vom großen Abenteuer, von Freundschaft und Liebe, vom Traum der Freiheit. Und wenn das nicht genug ist, er handelt auch davon, wie das Leben sein könnte.
FAREWELL TO THE KING gehört zum feinen kleinen Genre des Südseefilms, ein Kino geprägt von Conrad und Michener, von Murnau und Gaugin, gekennzeichnet von Bizarrem und wahrhaft Kitschigem. Sein Schauplatz ist das Ende der Welt, wo sich die Verlierer und Meuterer treffen, die Aufrührer und die Verdammten, die nach neuen Gelegenheiten suchen, nach einer zweiten Chance. Narren, die brennen vor Sehnsucht und Ruhe finden wollen. Ein schmaler Grat herrscht dort zwischen Hölle und Paradies.
Immer wieder geht es um den Wechsel von Fieber und Klarheit, auch in FAREWELL TO THE KING. Das Fieber befällt die weißen Männer, die das Grauen der Zivilisation kennen und den Rand des Paradieses betreten haben. Irdischen Engeln begegnen sie dort, women of colour, von denen sie gesund gepflegt werden. Es sind die schönsten Traumfrauen, die schönsten Kinofrauen. Sie verkörpern das Leben und sind daher immer bedroht von Tod und Untergang. Melancholie des Südens, Schmerz der Ferne, Melodram des Sonnenuntergangs, dies funkelt in den Perlen des Südens:
Acquanetta, Viola Aldana, Marayar Andriane, Armida, Lita Baron, Elsa Cardenas, Elpidia Carrilo, Movita Castaneda, Tsai Chen, Linda Christian, Mara Corday, Dorothy Dandridge, Yvonne de Carlo, Yvette Dugay, Marla English, Isabelita, Kerima, Nancy Kwan, natürlich Dorothy Lamour, Princess Luana, Maria Elena Marques, Lita Milan, Lisa Montell, Movita, France Nuyen, Tarita, Cynda Williams, May Wynn und in FAREWELL TO THE KING: Marilyn Tokudo.

5
FAREWELL TO THE KING ist nach einem Roman von Pierre Schoendorffer entstanden, dem Regisseur von DIEN BIEN PHU. Er verdankt viel Joseph Conrad, der einmal schrieb: *"Fiction must be like painting, like music, like all art, the appeal of one tempraement to all the other temperaments whose subtle and restless power endows passing events with their true meaning, and creates the moral, the emotional atmosphere of the place and time… All art appeals primarily to the senses."* (Conrad zitiert nach Richard Brooks, der „Lord Jim" verfilmt hat.)

6
FAREWELL TO THE KING, der von einer merkwürdigen Episode in den letzten Tagen des 2. Weltkriegs handelt, ist ein Film über Leben und Tod. Nick Nolte, der Deserteur, der den Weg des Lebens gehen will, begegnet immer wieder einem japanischen Oberst auf einem Schimmel, einem Todesreiter. Dieser Offizier befehligt ein japanisches Todesschwadron, das einen erschauern läßt (Züge des Horrorfilms). Jeden töten sie, der sich ihnen in den Weg stellt, der ihnen im Weg ist, ein Weg in den Untergang. Von den Getöteten leben sie, grausige kannibalistische Schattenarmee, diszipliniert in der Verzweiflung. Als diese Japaner Noltes Stamm niedergemäht haben, nimmt er bittere Rache. Ein See wird für die Japaner zur Killing Box, nur der Oberst kann vorerst entkommen. Nach dem Massaker schwört Nolte, nie mehr seine Hand gegen einen Menschen zu erheben. Er fragt den Engländer Havers nach dem Datum. Der 6. August 45, der Tag, an dem die Atombombe fiel. Das Zentrale im Marginalen. Der Oberst wird sich Noltes König stellen.

7
Zwei weiße Männer auf der Südseeinsel: Der wilde blonde Amerikaner Nick Nolte und der junge Brite Nigel Havers, der fast wie eine ironische Figur von David Lean wirkt.
Nolte flüchtet auf die Insel. Er hat den Amerikanern mit ihrem so unverläßlich scheinenden MacArthur den Rücken gekehrt. Durch Wellen hindurch, durch den Dschungel hindurch taucht er ein in die Insel. Er ist ein Wiedergeborener, ein Amerasier. Nigel Havers, im Zivilberuf Botaniker, springt mit dem Fallschirm über der Insel ab in einer bestimmten Absicht. Er, der rationale Simplicissimus, bleibt in einem Baum hängen, mit dem Kopf nach unten. Eine schöne verkehrte Welt, das wird für ihn die Insel bleiben. Havers wird nie dazugehören, er ist Unterhändler, ein Mann der Versprechungen. Ein Mittler und ein Verräter, ein Verderber und schließlich der Erzähler. Er ist der Mann, der heimkehren wird. Vielleicht gehört er zu Hause auch nicht mehr dazu.
Zwischen den beiden Männern hat sich eine Freundschaft entsponnen.

8
Milius über General Kurtz aus APOCALYPSE NOW (und dies gilt auch für Noltes König): *"But I always thought that I would be Kurtz, man. I would be the guy who went up the river, who sends the letter back home and says, 'Sell the car. Sell the kids. I'm never coming home. Fuck you all.'"*
Nolte als König in Borneo, ein früher postmoderner Held im Niemandsland des Abendrots, ist einer, der zu den „Indianern" gegangen ist. Seine Stammesbrüder nennt er „Kommantschen". Manchmal hat FAREWELL TO THE KING etwas von einem Western, mit den Alliierten als Kavallerie und MacArthur als General Custer. Noltes Nemesis ist dann auch nicht der japanische Offizier, sondern die Army, die Zivilisation.
Zwischen Gables/Brandos Fletcher Christian und Brandos General Kurtz liegt Noltes Südseekönig, ein komischer Kauz, wobei das Komische hier unvorhersehbare Gutmütigkeit, Freiheitsdrang und Sinn für Humor bedeutet.
Er kenne die Schliche der Obrigkeit, sagt Nolte zu Havers, er sei einmal in der Arbeiterbewegung gewesen, er sei sogar Kommunist gewesen. Wie er dann ein König sein könnte, fragt Havers erstaunt. Und Nolte schüttelt den Kopf. Engländer würden nie etwas verstehen.

9
Drei *misfits*, drei seltsame „Alliierte" sind das, die sich am Ende den Alliierten ergeben müssen: Nolte, der weiße Wilde, und der japanische Killeroffizier, ein Mann mit Manieren, und ein britischer Haudegen, der bei den Eingeborenen geblieben ist. Ein anderer ist im Stamm schon integriert, der gute farbige „Engländer" von den African Lancers, der einst mit Havers über dem Dschungel abgesprungen ist. Er wirkt gar wie ein schwarzer John Milius. Die Reste der großen Illusion. *"I like misfits. I like people who don't fit in, who are not too cool."* (John Milius)

Hans Schifferle

Flug durch die Hölle

Arme Irre oder tollkühne Helden? Oder doch tollkühne Irre, arme Helden? Wie in allen Milius-Filmen stellen sich diese Fragen auch bei FLIGHT OF THE INTRUDER. Die Geschichte ist wie für Milius geschaffen, und wenn sie nicht auf wahren Ereignissen basieren würde, hätte Milius sie bestimmt irgendwann einmal erfunden. Zwei Piloten fliegen in einer Racheaktion auf eigene Hand nach Hanoi und bombardieren die Stadt, noch bevor sie zum Beschuß freigegeben worden ist. Es schert sie nicht, daß ihnen dafür das Kriegsgericht winkt: es ist eine Frage der Ehre und des Prinzips, und die Tatsache, daß Tricky Dick ausgerechnet einen Tag später Hanoi zum Beschuß freigibt, ändert nicht ihre Haltung, sondern bloß jene derer, die sie jetzt anders behandeln müssen.

Zu Milius paßt auch das Flugzeug, mit dem sich die Piloten zu ihrem Angriff aufmachen: Die A-6 Intruder ist kein Flugzeug wie jedes andere, kein wendiges, flinkes, stromlinienförmiges Kriegswerkzeug, sondern ein klobiger, ziemlich häßlicher und unverantwortlich langsamer Bomber. Milius-Helden legen zwar großen Wert auf ihre moralische Haltung, aber die Handlungen, die dazu nötig sind, sie zu vertreten, müssen deshalb nicht schön sein. Die Intruder ist ein gutes Mittel zum Zweck: sie fliegt auch bei schlechtem Wetter, und sie hat eine Bombenkapazität von über acht Tonnen. Abwehrwaffen hat der Flieger nicht, und die brauchen Commander Cole (Willem Dafoe) und Lt. Jake Grafton (Brad Johnson) bei ihrer Kamikaze-Aktion auch nicht.

Milius' Figuren sind die letzten boy scouts: z. B. die Piloten in* FLIGHT OF THE INTRUDER*, die Kinder, die in* RED DAWN *zu Kriegern werden oder Jeremiah Johnson, der der Zivilisation den Rücken kehrt.

Eine Milius-Geschichte, kantig, mit politischen Widerhaken, an denen man sich verletzen könnte – aber kein würdiger Milius-Film. Die Chemie fehlt, die die Konfrontationen seiner anderen Filme bestimmt: Vietnam ist nicht sein Krieg, weil hier Waffen über Menschen gehen, und Flugzeugbomber sind nicht seine Waffen, weil sie für maschinelle Präzision und nicht für menschliche Kraft stehen. (Die verrückteste und faszinierendste aller Milius-Ideen war es, den dritten Weltkrieg in RED DAWN nicht mit Atombomben einzuläuten, sondern mit Fallschirmspringern, die offenbar direkt aus dem Himmel kommend in Amerika landeten – eines der irrwitzigsten Bilder des modernen Kinos!) Kalt und uninspiriert sehen in FLIGHT OF THE INTRUDER viele Flug- und Kampfszenen aus, und das Licht der Geschosse wirkt wie eine hübsche light show. Nie war Milius STAR WARS so nahe, und das ist wahrscheinlich das Schlimmste, was man ihm an den Kopf knallen könnte. Ständig lassen die Beteiligten heroische (oder aber flapsig-lustige) Sprüche ab, die durch nichts gestützt werden. FLIGHT OF THE INTRUDER hätte ein Film eben darüber werden können, den fehlenden Blickkontakt mit dem Gegner und den daraus resultierenden Frust, aber Milius unternimmt keinen ernsthaften Ansatz in diese Richtung. Oft treibt der Haß die Milius-Figuren, doch hier kann kein richtiger Haß entstehen, weil der Gegner unsichtbar bleibt, und so verlieren sich die Emotionen der Helden in Bomben und Geschwafel.

Stattdessen tragen die Amerikaner lauwarme Wortgefechte unter sich aus, sinnlose Kinderspiele, die im besten Fall ganz amüsant sind (wenn auch längst nicht so wie in BIG WEDNESDAY), mit dem Krieg aber nicht zusammengehören. Milius braucht den Kampf Mann gegen Mann (oder meinetwegen Mann gegen Welle), die Kontrahenten müssen sich ins Auge sehen können oder ebenbürtig sein wie Raisuli und Teddy Roosevelt in THE WIND AND THE LION oder die all american kids und die russischen und lateinamerikanischen Kämpfer in RED DAWN oder die Surfer und der Ozean in BIG WEDNESDAY oder Conan und Tulsa Doom oder Jeremiah Johnson und die Indianer oder Judge Roy Bean und die Gesetzlosen des Westerns oder Dirty Harry und die Gesetzlosen der Großstadt oder Kurtz und Willard in APOCALYPSE NOW oder John Dillinger und Melvin Purvis oder die drei Männer und der weiße Hai. Milius gibt zu, daß alles bei ihm letztlich auf die gleiche Geschichte hinausläuft, und in der Tat, es geht immer um Leute, die ihre Unschuld verlieren und dann entscheiden müssen, welchen Weg sie danach einschlagen. Da der Konflikt meist in einem Akt der Gewalt endet, läuft es stets darauf hinaus, ob man den Weg der Gewalt konsequent fortsetzt (wie Dillinger) oder eine neue Ordnung schafft (wie Roy Bean) – wobei auch der zweite Weg nicht ausschließt, daß die Situation wieder eskaliert.

Den Milius-Figuren ist dabei gemein, daß sie am Rande der Gesellschaft leben. Sie sind Flüchtlinge oder Asoziale, Außenseiter, Verstoßene, Verlassene oder Zivilisationsmüde, die den anderen so sehr mißtrauen, daß sie manchmal schon paranoid erscheinen. Ob sie Analphabeten oder belesene Köpfe sind, spielt dabei keine Rolle, denn dort, wo sie hingehen, kommt es aufs gleiche heraus. Auf ihre Art sind sie alle Pioniere, die letzten amerikanischen boy scouts, die hoffen, in einer anderen Welt leben, eine bessere Welt schaffen zu können, in der ein Mensch und seine Ehre mehr zählen als alles andere.

Oft sträuben sich einem die Nackenhaare anläßlich der gefährlichen Reinheit, nach der die Charaktere streben und die Milius offensichtlich vertritt. Aber Milius' Vorstellungen sind nicht bloß reaktionär, sie sind bisweilen widersprüchlich wie er selbst. Bei ihm vermischen sich die verschiedensten Ideologien, bis sie Ideale ergeben, die zugleich soziale, faschistische und kommunistische Züge aufweisen. Nur eines ist Milius fremd: der Mittelweg, der liberale Kompromiß. Er vertritt auch (scheinbar) falsche Ansichten mit größter Konsequenz. Was seine ach so schlimmen politischen Haltungen angeht, ist die Zeit auf seiner Seite. Wenn man heute einen Film wie RED DAWN wiedersieht, kann man den Stunk, der damals ausbrach, überhaupt nicht begreifen, und ich war schon ein wenig peinlich berührt, wie blind ich beim ersten Sehen war. Heute merkt man, daß die Geschichte des Films nicht nur wegen des Wandels in der Welt etwas phantastisch anmutet, sondern weil sie auch so eine große Illusion ist.

Am Ende kommt der Milius-Mensch nie heil davon: er weiß, daß er Vergangenheit ist, daß er von der Zukunft überrollt, wenn nicht sogar weggeschwemmt wird; aber er weiß auch, daß er Teil der Geschichte geworden ist. Der Mensch ist zwar nicht unsterblich, das Bild von ihm aber schon. Das zeigt, daß Milius im Grunde ein ganz schöner Romantiker ist. *Milan Pavlović*

„Pauline Kael liebt mich“

Abschließende Bonmots von John Milius

Viele Regisseure haben kein Gespür für Werte oder Philosophien, die sie in ihren Filmen verbreiten. Sie sind vor allem Handwerker. Wegen meiner persönlichen Ansichten und weil ich als Drehbuchautor begonnen habe, habe ich meine Filme stets mit Haltungen unterlegt, die ich vertreten habe. Ich habe RED DAWN gedreht, um Rußland zu sagen, daß wir es nicht gutheißen, wenn sie Flugzeuge mit Frauen und Kindern abschießen.

Jede Kunst ist Propaganda, außer wenn es sich um eine Reflexion der Geschichte handelt – und selbst dann ist sie Propaganda. Wie RED RIVER. Ein Kerl kommt angeritten und sagt: „Das ist nicht dein Land; es gehört jemand anderem.“ John Wayne entgegnet: „Nun, ich stehle es ihm, weil er es den Indianern gestohlen hat.“ Der Kerl sagt: „Das ist nicht deine Entscheidung.“ Wayne schießt ihn nieder und sagt: „Nun ist sie es.“ Das ist der American Way. Das ist Manifest Destiny. Aber es ist Propaganda.

Ich bin ein großer Stallone-Fan. Ich mag die Präsenz dieses Typen, dessen Gesicht an einer Seite runterhängt, und seine Stimme. Stallone ist ein Hauch von frischer Luft im Vergleich zu Richard Gere und diesen Leuten. Die ROCKY-Filme vertiefen sich in Dinge, die wirklich amerikanisch sind – daß jeder kleine Mann eine Chance hat. Thomas Jefferson hätte ROCKY geliebt.

Die Menschen sind sich momentan ihrer selbst nicht sicher. Sie wollen zu jemandem hinaufsehen, der stark ist, und sie scheren sich nicht um die langfristigen Auswirkungen dieses Vorbildes. Wenn Rambo schießt, stürzt der Feind. Seine Moral ist sehr klar. Er redet nicht viel, er ist irgendwie traurig, vom Leben betrogen. Stark.

Die selben Liberalen, die DIRTY HARRY bei seiner Premiere kritisiert haben, sind diejenigen, die jetzt nach Gerechtigkeit in den Straßen brüllen, die schreien: „Wer beschützt uns?“ Die politische Position dieses Films war, daß die Liberalisierung des Gesetzes uns alle anfälliger macht, Opfer zu werden. Was mich erbost, ist, daß einige Leute es akzeptieren, zu Opfern gemacht zu werden. Manchmal ist ein wenig Wildheit gut. Eine bewaffnete Gesellschaft ist eine freundliche Gesellschaft.

(Aus* American Film, *1985)

Pauline Kael ist in mich verliebt.

Wie kommen Sie darauf? Nur weil sie sich so oft mit Ihnen beschäftigt?

Ja. Ich kenne mich mit der Liebe zwar nicht so aus, aber ich erinnere mich daran, daß ich als Junge Mädchen am Zopf zog, die ich besonders mochte, solche Dinge; und diese Frau ist ganz offensichtlich in mich verliebt. Sonst hätte sie nicht solche Dinge über mich geäußert. Wenn ich Robert Altman wäre, würde ich mir hingegen Sorgen machen.

Sie glauben, daß sie für ihn nicht so viel empfindet wie für Sie?

Nein, überhaupt nicht. Diese Leidenschaften können sterben. Ich glaube, das (zwischen uns) ist „the real thing“ ... Es begann mit JEREMIAH JOHNSON: sie sagte, der Film sei von Geiern geschrieben worden.

Und daß Milius in seinem Vertrag stehen hatte, daß er die Tiere für den Film erschießen dürfte, und daß ihm der nächste Vertrag erlauben würde, die Schauspieler zu erschießen.

Ich wünschte, ich könnte auf meine Schauspieler schießen. Wenn ich diese Option hätte, würden sie sich sicherlich anders benehmen und eine andere Haltung bezüglich der Beschwerden über ihre Trailer annehmen.

Gibt es in Hollywood nicht einiges, woran sie gearbeitet haben, ohne ein Credit zu erhalten?

Nein. Das einzige Werk, bei dem mein Name nicht vorkommt, zu dem ich Entscheidendes beigetragen habe, war DIRTY HARRY. Das einzige andere Mal, daß ich an etwas Fremdem Hand angelegt habe, war bei JAWS. Ich habe die Szene über die *Indianapolis* geschrieben, wenn Robert Shaw erzählt, wie die Haie die Menschen gefressen haben und warum er Haie haßt.

Was halten Sie von DIRTY HARRY?

Ich liebe ihn; ich glaube, es ist ein großer Film, einer der wenigen großartigen Filme der letzten Zeit, wichtiger als THE GODFATHER. Er ist größer als die Summe seiner Teile; ich glaube nicht, daß er so brillant geschrieben oder gespielt ist. [Don] Siegel hat mehr damit zu tun als irgendein anderer.

Was haben Sie hinzugefügt?

Viele Kanonen. Und die Haltung von Dirty Harry, daß er ein rücksichtsloser Cop ist. Ich glaube, daß es ziemlich offensichtlich ist, wenn sie meine übrigen Arbeiten ansehen, welche Teile von mir sind. Daß der Cop genauso ist wie der Killer, nur daß er eine Polizeimarke hat. Und die Einsamkeit... Ich wollte, daß der Film wie STRAY DOG wird; ich dachte in den Kategorien von Kurosawas Detektivfilmen.

Was an der Gewalt ist wichtig für einen Regisseur?

Sie ist ein Ventil, sie ist aufregend. Jeder trägt ein Maß an Gewalt in sich. Wenn man sie auf der Leinwand sieht, spürt man einen wunderbaren Mut. Es ist beinahe wie eine sexuelle Befreiung.

Sie sind eher sparsam mit Gewalt. Sie neigen dazu, die Atmosphäre aufzuheizen, und dann ist alles schnell vorbei.

Ich mache nicht das Zeitlupen-Zeug. Für mich ist die beste Gewalt[darstellung] in Ford- und Kurosawa-Filmen: Sie ist schnell, effektiv und schnell geschehen. Ich mochte die Zeitlupe in THE WILD BUNCH beim Wiedersehen vor kurzem mehr als je zuvor: Weil man es inzwischen so oft schlecht gemacht gesehen hat; Peckinpah hingegen macht es so gut. Ich mag seine Macho-Themen nicht, aber es gibt nur wenige, die Action inszenieren können. Ich glaube, daß ich das ganz gut kann; Peckinpah kann es in jedem Fall. Es gibt kaum andere. Mein Gott, sehen Sie sich ROLLERBALL an.

Ihr nächstes Projekt ist der Surfer-Film BIG WEDNESDAY...

Es ist die Surf-Variante von HOW GREEN WAS MY VALLEY: der Verlust einer Aristokratie, das Ende einer Ära, der Übergang von einer unschuldigen Zeit zu einer korrupteren, komplexeren – Aufwachsen bedeutet nichts anderes als den Verlust von Unschuld. Der Film basiert auf dem Leben von drei Freunden von vor zehn Jahren. Er handelt von ihrer Freundschaft und ihrem Wert. Ich glaube nicht, daß die kids heutzutage die gleichen Werte haben wie die Jungs damals; ich sehe jedenfalls nicht, daß derartige Filme gemacht werden. Der Film handelt von Freundschaft: das Surfen ist nur der Hintergrund. Er handelt von der Liebe zu einem Ort, zu einer Zeit und der Liebe zum zwischenmenschlichen Kontakt – und vom Verlust all dieser Dinge.

Es [das amerikanische Kino] ist das beste, da gibt es keine Frage. Danach kommt das japanische Kino. Das amerikanische [Kino] ist so variabel, so ungewöhnlich; es besitzt eine solche technische Fertigkeit, Energie und einen solchen Glanz – niemand sonst hat das. Es gibt andere herausragende Regisseure, aber insgesamt kommt niemand an uns heran. Die Filme sind unsere Heimat. Wir mögen eine zweitklassige Armee haben; aber wir haben erstklassiges Kino.

Sie haben einmal zu einem Vertragsabschluß eine Purdy-Kanone verlangt. Warum?

Ich glaube nicht, daß Geld unbedingt ehrhaft ist, wohingegen der Austausch von Waffen bedeutsam ist. Was hat man, um sich an einen Film zu erinnern – haben sie das Geld, das sie erhielten? Ich gebe Geld aus, oder es geht an Onkel Sam, um Wohlfahrtsschecks zu bezahlen oder um Kriege zu finanzieren, die wir dann verlieren. Wofür taugt Geld? Eine Waffe dagegen kann ewig bestehen.

Welche Änderungen wollte Coppola an Ihrem Drehbuch [zu APOCALYPSE NOW] *vornehmen?*

Im Grunde wollte er es ruinieren, liberaler gestalten, in HAIR verwandeln. Er sieht sich als großen Humantären, eine erleuchtete Seele, die uns so wundervolle Dinge sagt wie am Ende von THE GODFATHER II – daß Verbrechen sich nicht auszahlt.

Meine Lieblingsaussage war seine vielpublizierte Weisheit, daß unsere Helden unsere Gesellschaft repräsentieren.

Ja. Da könnte am Ende von APOCALYPSE NOW eine großartige Aussage rauskommen, daß der Krieg die Hölle ist.

Würden Sie nochmals mit Coppola arbeiten?

Kann ich mir nicht vorstellen.

Empfinden Sie Coppola als besser oder schlechter als den Rest der Industrie?

Er ist bestimmt nicht besser, aber ich kann auch nicht sagen, daß er schlechter wäre. Vom Talent her ist er kein John Ford; und charakterlich ist er kein Steven Spielberg.

(Interview-Auszüge aus* Film Comment *mit Milius von 1976)

Als ich am Set erschien, sagten die anderen, ich sollte Coppola zur Raison bringen und ihm sagen, daß er verrückt sei. Ich fühlte mich wie von Rundstedt, der 1944 zu Hitler geschickt wird, um ihm zu sagen, daß es an der Ostfront kein Benzin mehr gibt und alles zum Scheitern verdammt ist. Als ich eineinhalb Stunden später wieder herauskam, hatte er mich davon überzeugt, daß APOCALYPSE NOW als erster Film einen Nobelpreis gewinnen würde. So kam ich also aus dem Zimmer heraus wie von Rundstedt und schrie: „Wir können gewinnen! Wir brauchen kein Benzin!“ Er hatte mir völlig den Kopf verdreht. Ich hätte alles getan.

(Aus dem Dokumentarfilm* HEARTS OF DARKNESS*)

Die Veloci-Variante

Von sechs Film-Paaren attackieren manche nicht nur den Bauch, sondern fordern auch den Kopf ■ Von Milan Pavlović

"'Cos there ain't no cure for the summertime blues..."

Der amerikanische Kinosommer ist gewöhnlich die Zeit der billigsten Angriffe auf die Sinne. In diesem Jahr aber legte sich Hollywood eine neue Strategie zurecht: nennen wir sie mal die Veloci-Variante, frei nach den freundlichen gefräßigen Sauriern, die paarweise auftreten und dann mit ihren Opfern spielen. Wenn auch natürlich ungewollt, so bildeten sich auch unter den Filmen Paare, die ihr Glück nacheinander beim Publikum versuchten.

Die ersten 35 Minuten von JURASSIC PARK sind so schwerfällig und klobig wie wir uns schon immer Dinosaurier vorgestellt haben. Spielbergs Exposition deutet den Schrecken an, stellt die Protagonisten vor und zeigt in kurzen Detailaufnahmen Dinge wie den 10000 Volt-Zaun, die wir garantiert wiedersehen werden. Er wendet damit eine Technik an, die wir aus vielen Werken der „Spielberg-Factory" kennen. Aber wenn man als Beispiel die unglaubliche erste Stunde aus BACK TO THE FUTURE nimmt, wo alles, was gezeigt wird, in der später folgenden Vergangenheit aufgegriffen wird, fällt einem hier nur das Mechanische der Konstruktion auf: auch diesmal erfüllt alles seinen Zweck, aber es steckt keine Pointe, kein Geheimnis dahinter. Wenn Attenborough & Co. zur Insel fliegen, gibt es ein Bild, das mich hoffen ließ, daß JURASSIC PARK die erste adäquate „Tim und Struppi"-Verfilmung werden könnte: der Hubschrauber bahnt sich seinen Weg zwischen unglaublich großen Felsen und landet auf einem winzigen Landefeld in der Nähe eines immensen Wasserfalls. Das sind majestätische Bilder, in denen die Proportionen zwischen Mensch und Natur stimmen und die Hoffnung auf eine richtige Gewichtung der Verhältnisse geweckt wird. Es ist ein Versprechen, das nicht gehalten wird.
Der Film funktioniert wie die meisten seiner Saurier: er ist gierig und ausrechenbar. Den Sauriern kann man das nicht zum Vorwurf machen, denn sie sind extrem effektiv. Obwohl sie sich so rar machen wie die Boxszenen in RAGING BULL beherrschen sie den Film mühelos, weil Spielberg perfekt mit ihrer Abwesenheit spielt. Sie sind präsent, wenn sie nicht zu sehen sind (man hört, spürt, fühlt sie), und sie sind definitiv da, wenn die Schauspieler vor ihnen weglaufen. Das Phänomenale an den Effekten ist, daß diese optischen Illusionen nicht bloß existieren, sondern in unerklärlichen Kontakt mit Menschen oder Gegenständen kommen. Muß man nach der ersten Begegnung mit den riesigen vegetarischen Sauriern noch Angst um die Qualität der Tricks haben, vergißt man diese spätestens beim ersten Auftritt des T-Rex, wenn er das Auto umkippt und mit der Schnauze auf die Glasscheibe drückt; noch stärker allerdings ist seine spätere Jagd auf den Jeep, wenn er Äste durchbricht und das Auto herumschubst (wie zum Henker haben die das gemacht?). In diesen Szenen ist Spielberg in seinem Element: er benutzt die Saurier nicht bloß, um uns zu schockieren, sondern auch, um uns zum Staunen zu bringen. Und er verleiht diesen Wesen eigene Charakterzüge, die zwar geschichtlich nicht stimmen mögen (zu schnell, zu intelligent, zu warmblütig), aber dramaturgisch verdammt stimmig sind. (Spielberg gelingt mit den Dinos sogar visueller Horror-Slapstick: wenn das Mädchen in den Belüftungsschacht hochgezogen wird und der hochspringende Saurier direkt an ihrem Bein vorbeischnappt.) Erstaunlich und erschreckend wie kein anderer Saurier ist der unberechenbare Dilophosaurus, dieser koboldhafte Stinker, der seine Opfer anzulächeln scheint, bevor er sie mit giftiger Säure vollspeit (leider verliert Spielberg ihn aus dem Auge). Die Saurier sind großartig, dem weißen Hai durchaus ebenbürtig.

Die Menschen sind es nicht. Spielberg hat die kompliziertesten optischen Tricks hinbekommen, aber an den Menschen ist er gescheitert: sie sind fast alle herzlich uninteressant, und deshalb gibt es nichts, worum man sich sorgen sollte, wenn die Dinos kommen. Bezeichnend ist, daß Spielberg aus der gierigsten aller Bestien, dem Park-Besitzer Hammond (Sir Richard Attenborough), einen netten Onkel und ehemaligen Betreiber eines Floh-Zirkus gemacht hat, und daß er den

T-Rex und Sam Neill in Steven Spielbergs Monsterhit JURASSIC PARK

Gary Busey und Holly Hunter zeigen Tom Cruise, wie es gemacht wird

einzigen Menschen, der mit den Sauriern standhalten kann, den Chaos-Theoretiker Malcolm (Jeff Goldblum), in der zweiten Stunde einfach lahmlegt.
JURASSIC PARK ist ein schneller Hund. Aber er hat Flöhe, die auch beim größten Tempo nicht abfallen.
THE FIRM handelt ebenfalls von Sauriern, von der Begegnung zweier Welten, von der Konfrontation eines Burschen mit Lebewesen, deren Existenz er nicht (in seiner Nähe) erwartete. Dieser Film hat aber nicht nur Anlaufprobleme, sondern ein riesiges Loch. Aus der Mitte des Films entspringen keine Emotionen, weil die Helden, Tom Cruise und Jeanne Tripplehorn, ein Vakuum bilden: ihre Probleme sind uns zwar nicht fremd, aber wir empfinden nichts für sie.
Robert Towne hat die Adaptionen von David Rabe und Dan Pyne nach John Grishams gleichnamigem Thriller noch einmal umgeschrieben und versucht, die Dinge zu retten: er hat die Geschichte von einem gerissenen Yuppie-Anwalt, der in eine Anwaltsfirma gerät, die der Mafia hilft, genommen und clevere Twists eingebaut: er hat die Kanonen, die Mitch McDeere (Cruise) ursprünglich benutzte, um sich von der „Firma" zu befreien, gestrichen und eine Wendung erfunden, die zu McDeere paßt: Da er nach amerikanischem Recht nicht einfach zur Polizei laufen und alles gestehen kann, ohne damit seine Lizenz zu verlieren, muß McDeere einen Weg finden, seine Vorgesetzten auf eine andere Weise auszuliefern. Towne mag damit zwar die Story gerettet haben, aber er konnte zwei grundsätzliche Dinge nicht aus dem Weg schreiben: die Hauptdarsteller und unsere Frage, warum wir mit diesen Yuppies leiden sollten, wenn Cruise hinter das dunkle Geheimnis kommt und wenn die Ehe der beiden in die Brüche zu gehen droht.
Als ob das nicht genügend Probleme wären, hat Pollack – der die Geschichte vom einfachen Mann, der große Institutionen überlistet, in THE ELECTRIC HORSEMAN, ABSENCE OF MALICE, THE THREE DAYS OF THE CONDOR und (auf etwas andere Weise) in TOOTSIE ungleich besser realisiert hat – mit seiner größten Leistung gleichzeitig seinen größten Fehler gemacht: er hat die Nebenrollen perfekt besetzt – und damit die Schwächen seiner Hauptdarsteller noch schonungsloser offenbart. Wenn Cruise seinen Bruder im Gefängnis besucht (dem er das Geld vom FBI gibt, das er im Buch noch selbst nimmt), trifft er auf David Straithairn. Dessen Augen erzählen aufregende Geschichten über die Vergangenheit und das Verhältnis zwischen den beiden, Cruises Augen erzählen – nichts. So geht das ständig. Wo Cruise und Tripplehorn auch hinkommen, warten großartige Nebenfiguren: Als Privatdetektiv, der in Cruises Auftrag Recherchen über die Firma anstellt, verleiht Gary Busey dem Film in nur zwei Auftritten solche Vitaminstöße, daß man gegen jede Logik darauf hofft, daß er wieder auftaucht; Holly Hunter kann als seine (blonde!) Sekretärin all die verlorenen Worte von THE PIANO nachholen (offenbar kann sie auch durch Schreibtische blicken, weil sie eine perfekte Beschreibung der „Firma"-Killer liefern kann, die sie gar nicht sehen konnte); Ed Harris ist der kahlköpfige FBI-Mann, der Cruise auf den Gedanken bringt, daß die „Firma" nicht ganz sauber ist; Wilford Brimley ist auf furchterregend stille Weise der Verantwortliche der „cleaning men"; und Gene Hackmann spielt mit seinem herrlichen Understatement einen Kollegen aus der Firma, der schon vor sehr langer Zeit seinen Idealismus aufgegeben und sich mit seiner schmutzigen Geldquelle abgefunden hat. Es ist keine wirklich gute Rolle, und es ist enttäuschend, daß Cruises Plan nur aufgeht, weil Hackman ihn gewähren läßt und daß Tripplehorn sich nicht einmal opfern muß (und sich damit für Cruises Untreue rächen kann) – aber Hackmans glaubhafte Resignation reicht, um uns für diese Enttäuschung zu entschädigen. Dennoch ist es kein gutes Zeichen, wenn man ständig hofft, daß die vermeintlichen Helden den Nebendarstellern das Feld überlassen.

Stallone und Schwarzenegger sind auf ihre Weise selber Saurier. Ihre Nahrung besteht aus unseren Hirnzellen. Arnold ist jetzt so weit wie Sylvester vor vier, fünf Jahren: er möchte endgültig ausbrechen aus dem Gefängnis des Action-Helden, möchte in neue Dimensionen vorstoßen. Insofern ist LAST ACTION HERO ein vergleichsweise nobler Versuch, aber er ist nicht nur halbherzig, sondern auch brutal mißglückt: Schwarzenegger und sein Regisseur John McTiernan (der nicht gerade für seinen Humor bekannt ist) versuchen, mit Arnolds Image, dem Action-Kino und den Zuschauer-Erwartungen zu spielen, aber in ihren Ideen stecken so viele Fehler, daß am Ende nicht viel mehr als Konfusion und Verachtung für die Zuschauer übrigbleiben. Ein typischer Schwarzenegger-Fan, zwölfjährig, auf Gewalt und Heavy Metal abfahrend, gerät mittels eines magischen Tickets mitten in den „Film" seines großen Helden, zwischen Explosionen, Schurken und cholerische Cops. Doch was macht der Junge? Er weist sein großes Vorbild ständig darauf hin, daß er nur eine Kinogestalt ist und bloß in einer Filmwelt existiert, wo ihm nichts geschehen kann: wozu dann all die Aufregung, wenn ein kleiner wise guy uns ständig die Spannung und die Freude über gelungene Gags nimmt? Und wenn Arnold (der hier Jack Slater heißt) zusammen mit Mercedes Ruehl in der Küche sitzt und klassische Musik genießt, dann ist das zwar ganz hübsch, aber es ist so aufdringlich pädagogisch, daß man sich darüber wundert, daß niemand in Hollywood auf den Gedanken gekommen ist, daß Schwarzenegger-Fans darauf nicht stehen.
Sylvester hat diese Phase hinter sich: er hat eingesehen, daß er mit seinem schiefen Maul keine romantischen oder komischen Helden spielen kann, und CLIFFHANGER ist seine Rückkehr ins Action-Kino. Die Amerikaner haben ein schönes Wort für Filme wie CLIFFHANGER: *no-brainer*. Das sind Filme, bei denen man beim Kauf einer Eintrittskarte das Hirn an der Kinokasse ablegt, 90 bis 120 Minuten die Sinne bearbeiten läßt und dabei keinen Schaden davonträgt. Denn natürlich ist diese Action-Maschine kein wirklich guter Film: löchrig, lächerlich, lätschert. Aber andererseits hat ja niemand behauptet, daß das Kino dafür da wäre, ein Äquivalent zu Einsteins Relativitätstheorie zu bieten. Und außerdem ist CLIFFHANGER mitunter ziemlich atemberaubend. Die Story, wenn man sie so nennen will, setzt Genre-Bausteine zusammen: Der Held hat einen psychischen Knacks, den er in einer Ausnahmesituation überwinden und einen verlorenen Freund retten und böse Jungs stellen muß. Diesmal ist Stallone also in den Bergen, wo er kletternd und frierend seinen Kumpel Hal (Michael Rooker) aus den Fängen einer Gruppe von Gangstern befreien muß, die drei Koffer mit insgesamt 100 Millionen Dollar gestohlen und bei einem Absturz in den Bergen verloren haben.

O-Dog und Caine steiten mit den Koreanern in MENACE II SOCIETY

Harrison Ford als Dr. Richard Kimble in* THE FUGITIVE: *"It's a puzzle. And I just found a very large piece of it."

Die Gangster sind das größte Problem des Films: sinnlos böse und ebenso maßwie grundlos von sich selbst überzeugt. Ihre Überheblichkeit rettet den Guten oft genug das Leben. Der Grund, warum CLIFFHANGER annehmbar ist, heißt aber nicht Sylvester Stallone – der zwar sympathisch ist, aber längst nicht so einnehmend wie als Rocky oder Rambo -, sondern Renny Harlin: Der Regisseur von DIE HARD 2 zeigt nicht nur, wie teuer der Film war, sondern auch seine Künste als Action-Regisseur (Kamera: Alex Thomson). Nachher holen wir unser Gehirn wieder ab, und, sehen Sie, es hat doch gar nicht wehgetan.

John Singleton dürfte der überschätzteste Regiedebütant der letzten Jahre sein. Wer schon nach seinem Erstling BOYZ N THE HOOD an seinen Qualitäten gezweifelt hatte, dürfte sich durch POETIC JUSTICE in seiner Skepsis bestätigt sehen: sah BOYZ N THE HOOD oft so aus, als ob sich ein Weißer die Probleme der Schwarzen vorstellte, wirkt POETIC JUSTICE wie der Film eines Schwarzen, der partout weißes Kino mit schwarzen Darstellern machen möchte. Singleton versucht, Poesie mit Gefälligkeit zu verbinden, und es ist kein Wunder, daß diese Mischung zum Scheitern verdammt ist. Janet Jackson, die für diese Rolle zugenommen hat und nicht einmal unangenehm, aber auch nicht faszinierend ist, reist mit einem rüde quatschenden, aber weichherzigen schwarzen Postboten (Tupac Shakur) von L.A. nach Oakland, wo sie sich nach anfänglichen Reibereien zu lieben beginnen. Ein road movie oder die Beschreibung alltäglichen schwarzen Lebens außerhalb der Ghettos oder poetische Texte (Janet heißt Justice und schreibt poetische Gedichte!) zu kindischen Erwachsenenspielen? Singleton wird sich nie klar darüber, was er will, und so wird POETIC JUSTICE zu einer Reise ins Nichts.

Wer immer noch nicht glauben will, daß BOYZ N THE HOOD eine geschönte Sicht auf das Leben in East L.A. war, sollte sich MENACE II SOCIETY ansehen, den Film der (noch jüngeren) Zwillingsbrüder Albert & Allen Hughes, die mit noch weniger Geld (2,5 Mio.) einen weitaus kompromißloseren, unverdaulicheren und noch konsequenteren Film gedreht haben. Während in BOYZ N THE HOOD immer noch die Unterscheidung zwischen Gut und Böse bestand und stets klar war, auf welcher Seite Singletons Helden standen, sind die Grenzen in MENACE II SOCIETY fließender: Caine, die zentrale Figur, ist zwar grundsätzlich ein guter Junge, aber das Leben im Hood hat ihn so erzogen, daß er die Grenzen manchmal nicht mehr kennt. Er findet es völlig legitim, Autos zu stehlen, andere Leute zu bedrohen und einzuschüchtern, und er sieht nichts Schlimmes darin, dem kleinen Sohn seiner Herzensdame Ronnie den Gebrauch einer Pistole zu demonstrieren. Wenn er glaubt, daß Ronnie von einem seiner Freunde blöd angequatscht wird, scheut er sich nicht, ihm eine aufs Maul zu geben, und wenn Caine sich angemacht fühlt, schreckt er nicht davor zurück, den „Angreifer" zusammenzutreten. Ein beklemmendes Gefühl ist das, wenn einer, den man trotz allem schätzen gelernt hat, so ausrastet. Zumal Caine von allen noch der Vernünftigste ist: er ist mehr als erschrocken, als sein Kumpel O-Dog in einem koreanischen Shop durchdreht, den Besitzer und dessen Frau tötet und das Videoband, auf dem sein Mord verewigt ist, mitnimmt, um es stolz seinen Freunden zu zeigen. Freundschaft, das zeigen die Hughes-Brüder viel deutlicher als Singleton und ihr New Yorker Pendant Spike Lee, ist in diesen Vierteln anders definiert: Freunde sind demnach diejenigen, die im Überlebenskampf auf einer Seite stehen; mehr als Mord und Totschlag und Bier und Sprüche verbindet sie nicht. Wenn sie aus dem Nachbarblock kämen, könnten sie genauso gut die größten Feinde sein. Die Hughes-Brüder haben all dies schnörkellos und ohne großen künstlerischen Anspruch gefilmt. Sie tun nicht so, als seien sie zum Filmemachen geboren worden, sondern zeigen nur einen Ausschnitt aus dem Leben, das sie kennen. Das macht MENACE II SOCIETY bescheidener und wahrhaftiger zugleich. Und im Gegensatz zu Singleton erweisen sich die Brüder auch dramaturgisch als geschickt: Caine erzählt den Film, ohne daß wir es merken, aus der SUNSET BOULEVARD-Perspektive.

Meg Ryan, Träumerin in Seattle

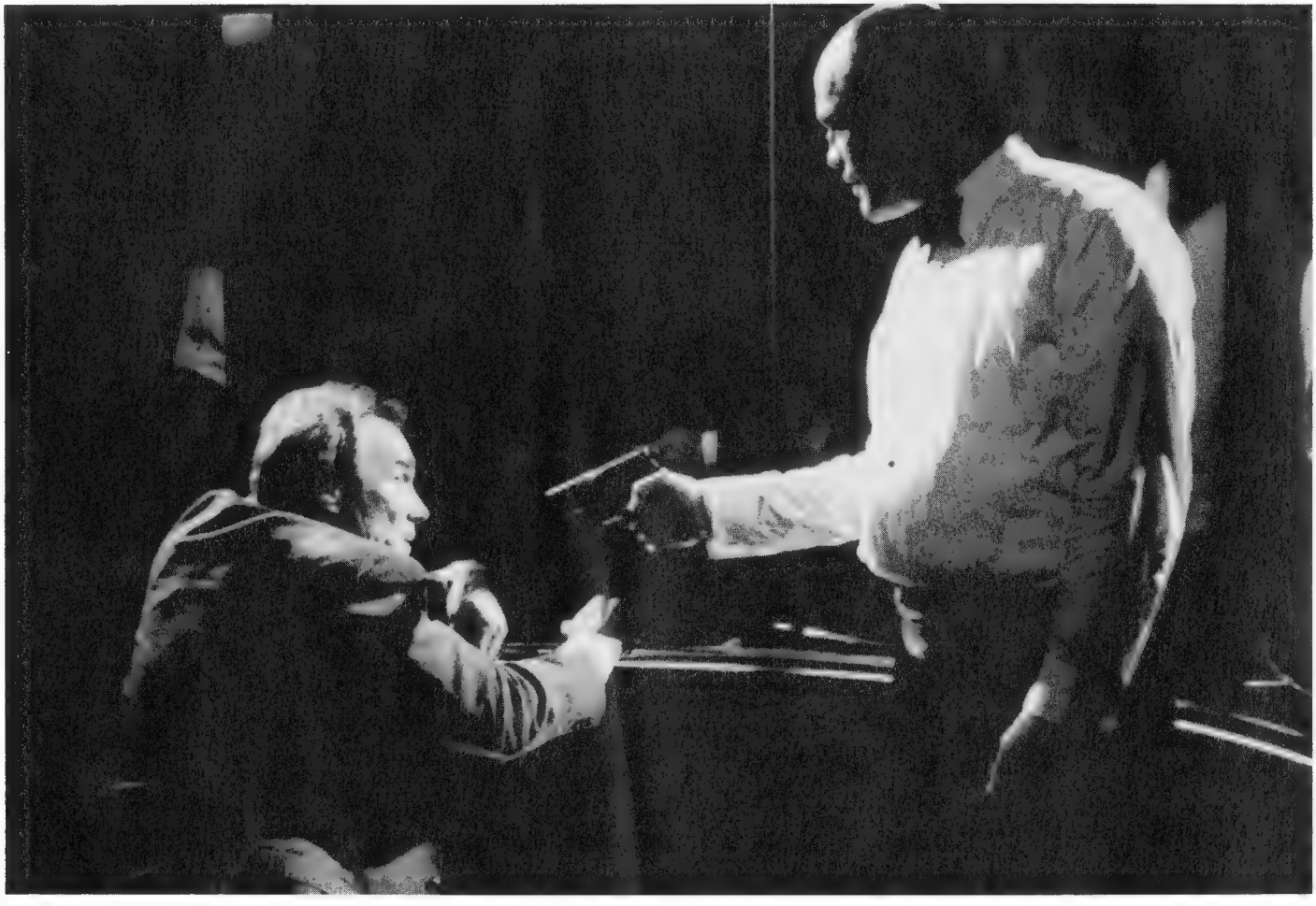
Tommy Lee Jones als Marshall Sam Gerard: Nicht bloß ein Jäger, sondern eher ein **method detective.**

SLEEPLESS IN SEATTLE ist zweifellos eine schöne Komödie, nicht zuletzt weil sie Tom Hanks und Meg Ryan hat. Vielleicht aber doch nur, weil sie Hanks und Meg Ryan hat. Denn die Regisseurin, Nora Ephron, traut ihrer hemmungslos romantischen Geschichte vom Paar, das ahnt, daß es zusammengehört, obwohl es sich noch nie begegnet ist, nicht wirklich. Sie flüchtet sich aus der Position, die Geschichte einer Liebe zu erzählen, in die weitaus bequemere, sicherere und feigere Position, die Geschichte einer Kino-Liebe zu erzählen. Wann immer es geht, deckt Ephron auf, daß dies ein „nur" Film ist: indem sie die Figuren selber auf die Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse hinweisen läßt bis hin zu den Verweisen auf Leo McCareys AN AFFAIR TO REMEMBER. Am schlimmsten aber ist Ephrons Umgang mit der Musik: sobald die Figuren mal schweigen, beginnt ein Oldie die Situation zu kommentieren. Das wirkt wie die Angst einer Regisseurin vor der Stille, vor den eigenen Bildern, den eigenen Emotionen. Wenn man selbst Nat King Cole zu verfluchen beginnt, ist das ein deutliches Zeichen dafür, daß irgendetwas nicht stimmt. Auch wenn Meg Ryans Verträumtheit noch nie so schön war wie hier.

HEART & SOULS hat eine noch viel unverschämtere melodramatische Idee: vier Menschen, die sich nicht einmal kennen, sterben bei einem Busunfall und werden einem Neugeborenen, der praktisch für ihren Tod mitverantwortlich ist, als Schutzengel zugestellt: ein kleiner Dieb (Tom Sizemore), ein Sänger (Charles Grodin), der sich nie traute, irgendwo vorzusingen, eine schwarze Mutter (Alfre Woodard) und eine junge Frau vom Land (Kyra Sedgwick), die in den Bus gestiegen war, um ihrem Freund das Ja-Wort zu geben. Sie schwirren um das Kind herum, vor dem der Bus ausweichen mußte und beeinflussen ihn beim Aufwachsen so sehr, daß man ihn psychiatrisch behandeln will; danach verfolgen sie ihn still und müssen mitansehen, wie aus ihm der versnobte Yuppie Robert Downey jr. wird, der seine Freundin (Elisabeth Shue, mit kurzen Haaren) hinhält. Der Himmel hat gewartet, weil der „himmlische Busfahrer" (David Paymer) vergessen hat, sie früher abzuholen. Da er sich seiner Schuld bewußt ist, läßt er den vier die Chance, ihre letzte Aufgabe durch Downey auf Erden zu erfüllen. Das muß man sich wörtlich vorstellen: sie schlüpfen in Downeys Körper wie die Toten in GHOST in Whoopis Körper hüpften, und Downey legt los. Der Film ist eine Downey-Talentshow, aber er ist auch ein himmlisches Melo: die Situationen, die er für die letzten Aktionen von Grodin, Woodard und Sedgwick findet, sind so rührend und komisch zugleich, daß man sich gar nicht daran stört, wie konstruiert alles ist. Das wäre eine Lektion für Nora Ephron: wenn man das Künstliche ernst genug nimmt, kann es echter wirken als die Wahrheit.

Tom Hanks, schlaflos in Seattle

THE FUGITIVE und IN THE LINE OF FIRE sind brillante 2-Personen-Thriller, in denen sich die Kontrahenten fast überhaupt nicht gegenüberstehen. THE FUGITIVE ist während des Ansehens wesentlich besser als beim späteren Nachdenken. Zwei Stunden unentwegte Bewegung, Flucht- und Suchaktionen, verpaßte und aufgeschobene Showdowns, Atemlosigkeit bis zuletzt. Das Schöne an diesem Film ist, daß er weniger ein Triumph des Handwerks ist als einer des Schauspiels. Da der Regisseur Andrew Davis seine ganze Konzentration benötigt, um nicht die gleichen gemeinen kleinen Fehler wie in UNDER SIEGE, ABOVE THE LAW und CODE OF SILENCE zu begehen, steht und fällt alles mit den Hauptdarstellern, Harrison Ford (als Dr. Richard Kimble) und seinem Gegenspieler Tommy Lee Jones (Marshall Sam Gerard). Sie treffen zwar nur dreimal kurz aufeinander, aber den beiden gelingt es dennoch, eine Beziehung aufzubauen, die über das simple Jäger/Gejagter-Schema hinausgeht. Beim ersten Mal hat Kimble eine Waffe in der Hand und sagt zum unbewaffneten Gerard: „I didn't kill my wife", woraufhin der gegen jede Kinokonvention ehrlich antwortet: „I don't care"; beim zweiten Mal ist Kimble unbewaffnet und nutzt Gerards gezückte Waffe, um das Sicherheitspersonal auf ihn zu hetzen. Und beim dritten Mal, wenn Kimble dem Auftraggeber zum Mord an seiner



Frank Horrigan und Mitch Leary treffen zum zweiten und letzten Mal aufeinander, und wie so oft in den letzten Jahren ist Eastwoods Figur am Boden.

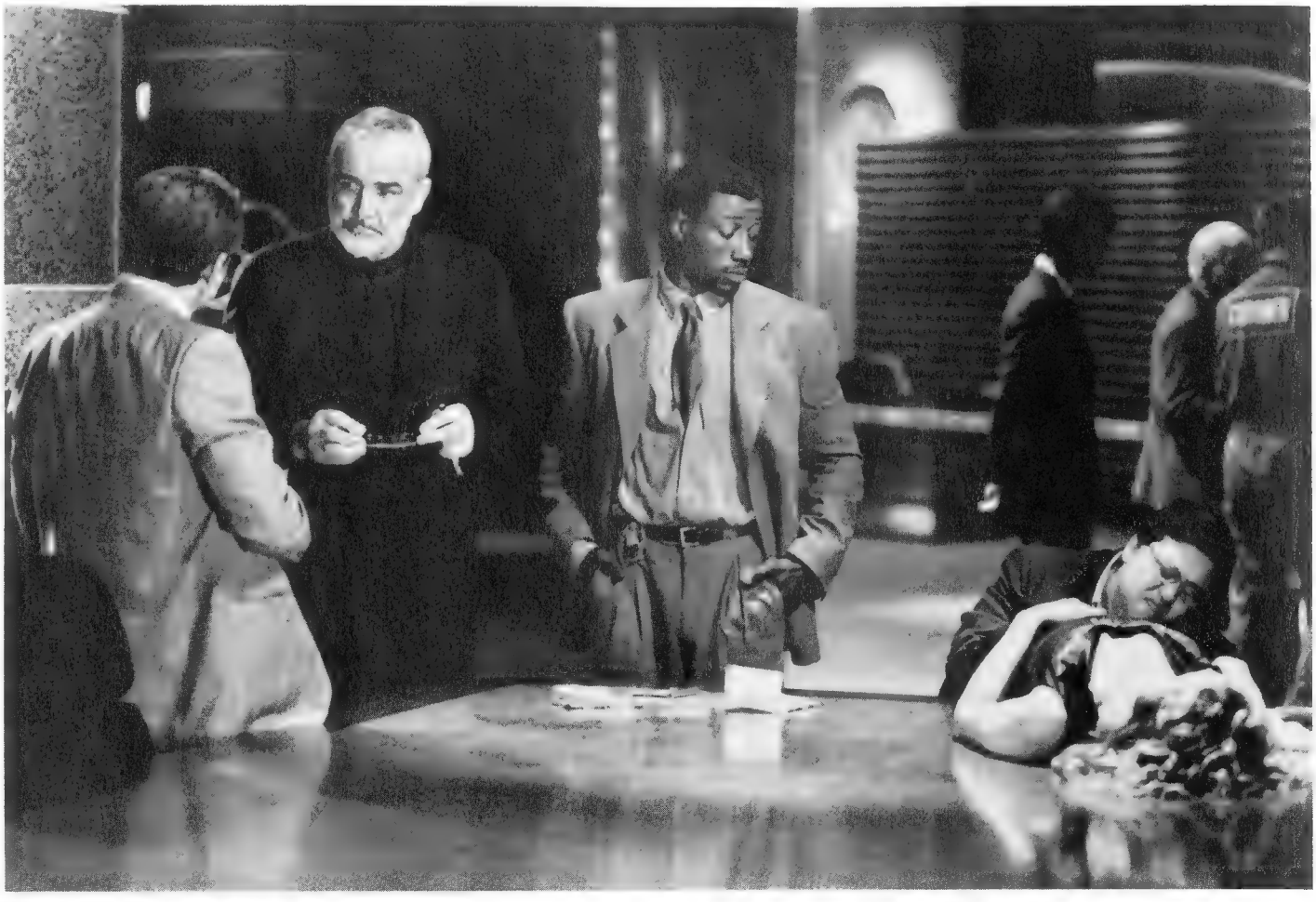
Frau nachstellt, ruft Gerard dem gut versteckten Kimble zu: „I know that you didn't kill your wife". Kurze Zeit später fügt er hinzu: „And I do care", und die Leistung des Films ist es, daß man ihm das voll abnimmt. Denn zwischen den Begegnungen sieht man, wie der Manhunter Gerard gedanklich hinterherjagt. Dazu benutzt er nicht nur Stadtpläne und Abhöranlagen, sondern vor allem sein Gehirn. Er will den (fälschlich) des Mordes angeklagten Kimble nicht bloß stellen, er will vor allem wissen, warum Kimble was tut. Kimble liefert Gerard immer nur Stichpunkte, aber bei Gerards Spürsinn würde der Fall etwas später ohne Kimbles Hilfe gelöst werden. So hinreißend Tommy Lee Jones' Stimme ist (besonders wenn er an Kimbles Fluchtstelle seinen Satz über *„average foot-speed over uneven ground"* aufsagt) – noch beeindruckender ist er, wenn man ihm beim Nachdenken zusehen kann. Einmal sieht man ihn in dem Krankenhaus, in dem Kimble gesichtet worden war, und er beginnt zu überlegen, was Kimble veranlaßt haben könnte, sich der Schutzlosigkeit dieses öffentlichen Ortes auszusetzen – da sieht er einen einarmigen Mann vorbeigehen, und man kann in Jones' Gesicht die Gehirnwindungen arbeiten sehen.

Diese Rolle ist eine Art Wiedergutmachung für die all dummen Figuren, die Jones in den letzten Jahren spielen mußte. Bei Andrew Davis beispielsweise hatte Jones zwei vielversprechende Rollen: als Killer in THE PACKAGE und als Terrorist in UNDER SIEGE. Beide Male war er ein absoluter Profi und den Gegnern haushoch überlegen. Deshalb war es noch unglaubwürdiger und beschämender, daß er am Ende jeweils Anfängerfehler beging.

Jones hat auch diesmal diesmal die interessantere Rolle. Als Dr. Richard Kimble ist Harrison Ford wunderbar besetzt, aber seine Rolle ist wirklich bar jeder Wunder. Ford spielt Kimble von Anfang an ohne den Heroismus seiner Abenteuer-Figuren, was dabei hilft, den irrwitzigen Zug-rammt-Bus-Stunt noch sensationeller wirken zu lassen. Danach läßt das rasende Tempo der Handlung Kimble oft nur noch die Zeit zu reagieren, und auch wenn Ford mit seinem einnehmenden Wesen für die Leerstellen der Rolle entschädigt, wünscht man sich besonders im Nachhinein mehr: zum Beispiel turnt Kimble zu mühelos durch Chicago, und man spürt nicht genug von der Angst, daß er geschnappt werden könnte und alle Mühen umsonst gewesen wären. In einer kurzen Szene reißt der Film dieses Dilemma an: Ford sieht sich in seiner Bruchbude umzingelt von FBI-Agenten, diesmal hat er keine Chance zu entkommen – doch der Einsatz galt gar nicht ihm, sondern dem Sohn der Vermieterin.

IN THE LINE OF FIRE hat nicht ganz soviel Action wie THE FUGITIVE, ist dafür aber um so bewegter. Denn in den ruhigen Momenten steht der Film nicht still, sondern füllt seine Charaktere mit Leben. In THE FUGITIVE beginnt Dr. Richard Kimble ein neues Leben; in IN THE LINE OF FIRE bringt Frank Horrigan (Clint Eastwood) seine Vergangenheit nicht nur mit, sondern wird auch noch von ihr eingeholt: ein ausgesprochen intelligenter Psychopath, Mitch Leary (John *„the lizard"* Malkovich), will den Sicherheitsmann Horrigan, der schon beim Mord an Kennedy tatenlos zusehen mußte, ein zweites Mal düpieren, indem er vor seinen Augen den Präsidenten töten will. Er spielt ein perverses Spiel mit Horrigan und dessen Team, legt Fährten aus und verschwindet oft genug in letzter Sekunde. Er liebt den Nervenkitzel und würdigt Horrigans Hatz auf ihn. Er empfindet ihn als Waffenbruder, als einen, der wie er verloren und von allen betrogen worden ist, ein einsamer Wolf, dessen Zeit abgelaufen ist. Die Geschichte ruft Erinnerungen an die Doppelgänger-Motive aus all den verwandten Eastwood-Filme wach, DIRTY HARRY und TIGHTROPE vor allem, denen viele, die Eastwood jetzt (und gerade in Amerika) bejubeln, jahrelang alle Qualitäten abgesprochen hatten. Eastwood ist sich stets treu geblieben, und wie schon in UNFORGIVEN wirkt sich sein Alter positiv für seine Rolle aus: Ohne große Worte sieht man, was in Horrigan vorgeht, was ihn schmerzt und wieviel Überwindung es ihn kostet, immer noch mit blöden Stubenhockern verhandeln zu müssen. Er hat nicht mehr allzu viel Zeit, aber er kann nichts anderes tun als Verbrechen abwenden (und nebenher Klavier spielen und Jazz hören). Leary hat sich in jeder Hinsicht den richtigen Gegner ausgesucht.

Wolfgang Petersen hat IN THE LINE OF FIRE inszeniert, und das beste, was man dazu sagen kann, ist: daß man das nicht bemerkt. Das ist weitaus positiver gemeint als es klingt. Petersen versucht niemals, auf sich aufmerksam zu machen. Er ordnet sich unter, und außer der Tatsache, daß das Licht bei Petersen viel heller ist und die Kamera etwas kompliziertere Fahrten unternimmt als in Eastwood-Filmen, findet sich auf den ersten (und zweiten) Blick kein gravierender Unterschied. So oder so bleibt IN THE LINE OF FIRE ein Eastwood-Film. Was ihn von Eastwoods eigenen Filmen unterscheidet, ist das Ende. Nachdem René Russo lange Zeit nur *windowdressing* vollführt hat, ist ihre Präsenz am Ende mitentscheidend dafür, daß es sich für Horrigan lohnt, nicht draufgegangen zu sein. Es gibt einen Grund zu leben. Das hoffnungsvollste Ende eines Eastwood-Films, und wer hätte es mehr verdient?



RISING SUN: ***Nichts was man sieht, ist eindeutig. Die Tote ist kein Mordopfer und der scheinbar Schuldige nicht der Täter.***

Einer der interessanteren Aspekte von SLIVER ist das Motiv der Überwachung, das noch faszinierender in Phillip Noyces letztem Film, PATRIOT GAMES, vorkam: dort spürte der CIA per Satellit in der Wüste Terroristen auf und ließ sie in einer nächtlichen Aktion eliminieren. Auf Satelliten-Bildschirmen konnte man ganz abstrakt das Töten miterleben, aus größter Entfernung ganz nah bei einem Mord wie auf Knopfdruck dabei sein. Die Reaktionsaufnahme von Harrison Ford, der verstört und angeekelt aussah, war interessanter als alle Emotionen des Films. Die Szene war ein Blick ins Gesicht des nächsten Krieges und Fords Gesichtsausdruck die Reflexion dieser Zukunft. SLIVER hätte in dieser Richtung weiter vordringen können: statt des globalen Kampfs nun der Kleinkrieg, der Eingriff in die Privatsphäre. Man hofft, daß der Film sich von seiner Sex- & Crime-Story lösen kann, und im Gesicht von Sharon Stone zeichnet sich für ein paar Momente etwas ab, das dieser Hoffnung Nahrung verleiht: eine gegenläufige Emotion aus Anziehung und Abneigung, die dann leider einer billigen, pubertären Moral weichen muß.

RISING SUN geht mehrere Schritte weiter: der Film integriert die Macht der Technik in seine Story und demonstriert die verführbare Natur des Menschen, der dazu neigt, das Sichtbare sofort als Wahrheit zu akzeptieren. Der Tod einer weißen Schönheit (Tatjana Papitz) in einem japanischen Hochhaus, nur ein Stockwerk über der Veranstaltung bedeutender japanischer Geschäftsleute, wird gemeldet. Ein schwarzer Polizist (Wesley Snipes) wird zum Tatort beordert. Auf halbem Weg holt er einen Mittler zwischen den Japanern und der Polizei (Sean Connery) ab. Am Hochhaus erwartet die beiden ein anderer Polizist (Harvey Keitel). Soviel ist sicher. Alles andere in diesem Film kann und muß man von mehreren Seiten betrachten. Philip Kaufman taucht in eine Welt, in der man den Worten ebenso wenig trauen darf wie den Bildern. Keiner sagt die ganze Wahrheit, und selbst wenn es jemand tut, muß man auf die Zwischentöne achten. (Der Film selber lügt zwar nie, aber er sagt auch nicht immer die Wahrheit.)

Am Tatort macht sich jeder sein eigenes Bild. Die Frau liegt nur ungenügend bekleidet da, mit Würgemalen am Hals und eindeutigen Spuren unter der Gürtellinie. Fraglos ein Sexualmord! Oder doch nicht? Harvey Keitel tobt und schimpft und läßt rassistische Sprüche ab. Der japanische Sekretär des großen Bosses ist ihm gegenüber unverschämt, aber nachdem Connery auf japanisch rumgebrüllt hat, wird er unterwürfig und scheint zu kooperieren. Connery findet schnell heraus, daß in diesem Haus alles auf Video festgehalten wird. Ausgerechnet das Band, das die Tat zeigt, fehlt, aber es wird nachgeliefert vom Sekretär, der jetzt von Keitel angeschnauzt wird und sich vielmals entschuldigt. Das Band ist dunkel, aber der Täter scheint dennoch schnell entlarvt: ein japanischer Playboy, der mit der Toten ein von Sadomaso-Spielen gekennzeichnetes Verhältnis hatte. Er wird schnell in seinem Haus gestellt. Er flüchtet. Ein roter Flitzer macht sich auf und davon, die Polizei dicht hinter ihm. Der rote Wagen verunglückt, und alles, was geborgen wird, ist eine verkohlte Leiche. Doch Connery traut dem abgeschlossenen Fall nicht. Er nimmt das Band (warum war es stundenlang verschwunden?) und läßt es von einer Frau analysieren. Das Band ist eine manipulierte Kopie. Was zeigt das Original? Während der Suche geraten Connery und Snipes oft aneinander und treffen noch öfter auf verblüffende Teillösungen, die neue Rätsel mit sich bringen. Das Bild von der Puppe in der Puppe in der Puppe kommt einem in den Sinn (und die höchsten Puppen sitzen auch hier ganz oben, in der Politik!), aber der Tatbestand ist viel komplizierter, und selbst die letzte Lösung bringt noch immer nicht die ganze Wahrheit ans Licht. Wer spielt wem wann warum etwas vor? RISING SUN ist so offen, daß es eine Zumutung ist – und eine Herausforderung: der ambivalenteste aller Sommer-Filme und wahrscheinlich auch der intelligenteste. Wie nur wenige andere lädt er zu einem zweiten Blick ein.

SEHENSWERTE PREMIEREN

„Ein Herz im Winter" *von Claude Sautet (7.10.);* **„Lebe wohl, meine Konkubine"** *von Chen Kaige (2.12.);* **„In the Line of Fire – Die zweite Chance"** *von Wolfgang Petersen (28.10.);* **„Die Wiege der Sonne"** *von Philip Kaufman (11.11.);* **„Short Cuts"** *von Robert Altman (4.11.);* **„Auf der Flucht"** *von Andrew Davis;* **„Passion Fish"** *von John Sayles (16.12.);* **„This Boy's Life"** *von Michael Caton-Jones (11.11.);* **„Schlaflos in Seattle"** *von Nora Ephron;* **„Viel Lärm um nichts"** *von Kenneth Branagh;* **„W. – Le Jeune Werther"** *von Jacques Doillon (30.9.);* **„Fiorile"** *von Paolo & Vittorio Taviani (14.10.);* **„Aladdin"** *von Ron Clements & Musker (18.11.);* **„Kalifornia"** *von Dominic Sena (25.11.);* **„Naked"** *von Mike Leigh (25.11.);* **„Jurassic Park"** *von Steven Spielberg.*

Premieren 1993

Michael Althen	Helmut Merker	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
				●●●	●●●	THE ABYSS – LONG VERSION von James Cameron
	●●●			●●●●		AGE OF INNOCENCE *(Die Zeit der Unschuld)* von Martin Scorsese
	○●	●●	○	●●	●●	ARIZONA DREAM von Emir Kusturica
●●●●	○●	●●●●	●●●●	○●	○●	BAD LIEUTENANT von Abel Ferrara
	●●			●●●●	●●●●	BAWANG BIEJI *(Lebewohl, meine Konkubine)* von Chen Kaige
●●●	●●			●●	●●	BENNY'S VIDEO von Michael Haneke
●●●●● [1]	!			●●●●●	●●●●●	BLADE RUNNER – DIRECTOR'S CUT von Ridley Scott
●	–	●●	●	●	●	BODYGUARD von Mick Jackson
○○	○				○○	BODY OF EVIDENCE von Uli Edel
●●●	●		●●●	–	○	BODY SNATCHERS von Abel Ferrara
●●●	●●	●	●●●●	●●●	●●	BRAM STOKER'S DRACULA *(Dracula)* von Francis Ford Coppola
●●●	●●	†		○	○● [2]	C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS *(Mann beißt Hund)* von Belvaux, Bonzel, Poelvoorde
●●●●	●●			●●●		LA CHÈNE *(Der Baum)* von Lucian Pintilie
○●	○			●●	●	CLIFFHANGER von Renny Harlin
●●●●●	●●●			●●●	●●●●	UN CŒUR UN HIVER *(Ein Herz im Winter)* von Claude Sautet
–	○●		●●	●●	●	DAMAGE *(Verhängnis)* von Louis Malle
●●	●	●●		●●●	●●	THE DARK HALF *(Stark)* von George A. Romero
	●●			●●●	●●●	DAVE von Ivan Reitman
●●●●●	●●					EQUINOX von Alan Rudolph
●●	●●		●●●	●●●	●●●	FALLING DOWN von Joel Schumacher
–			●●	●	●	THE FIRM *(Die Firma)* von Sydney Pollack
●●	●●			●●●	●●●	THE FUGITIVE *(Auf der Flucht)* von Andrew Davis
●●●	●●			●●	●●	GLENGARRY GLEN ROSS von David Mamet
	●●		●●	●●●	●●●●	GROUNDHOG DAY *(Und täglich grüßt das Murmeltier)* von Harold Ramis
●●	–			●	●	GUILTY AS SIN *(Jenseits der Unschuld)* von Sidney Lumet
●●●	●●●	○		●●●	●●●●	HUSBANDS AND WIVES *(Ehemänner und Ehefrauen)* von Woody Allen
●●●●	○●	●●	●●	○	●	INDECENT PROPOSAL *(Ein unmoralisches Angebot)* von Adrian Lyne
●●	●●●		●●●	●●●	●●●	IN THE LINE OF FIRE *(Die zweite Chance)* von Wolfgang Petersen
●●●●	●●	●		–	●	IN WEITER FERNE, SO NAH! von Wim Wenders
●●●	●●●			●●●	●●	LE JEUNE WERTHER von Jacques Doillon
–	●●		○●	●●	●●	JURASSIC PARK von Steven Spielberg
●●●	○○	●●●●	○●	●	○	LAST ACTION HERO *(Der letzte Action-Held)* von John McTiernan
–		●●●		●●●	●●●●	THE LAST OF THE MOHICANS *(Der letzte Mohikaner)* von Michael Mann
●		●●●		●●	●●	LEAP OF FAITH *(Der Scheinheilige)* von Richard Pearce
●●●●	○●			●●●		LÉOLO von Jean-Claude Lauzon
	●●	○●			●●●●	LORENZO'S OIL *(Lorenzo's Öl)* von George Miller
●●	●●	●	●	●●	●● [3]	LOVE FIELD von Jonathan Kaplan
	●●			●●●	●●●	MAD DOG AND GLORY *(Sein Name ist Mad Dog)* von John MacNaughton
○○	○○	†	●●●		○	MALCOLM X von Spike Lee
	○●			●	●●	MUCH ADO ABOUT NOTHING *(Viel Lärm um nichts)* von Kenneth Branagh
	●			●●●	●●	NAKED von Mike Leigh
○○	●●	●●	○●			NIGHT AND THE CITY von Irwin Winkler
		●●●			●●●	NOWHERE TO RUN *(Ohne Ausweg)* von Robert Harmon
●●●	–	●●●	●●●		○●	LES NUITS FAUVES *(Wilde Nächte)* von Cyril Collard
●●	●●	●●●●			●●●●	ONE FALSE MOVE von Carl Franklin
!	●			●●●●		ORLANDO von Sally Potter
	●●●●	●●●		●●●●●	●●●●●	OTHELLO von Orson Welles (WA)
●●●●	○●	○		●●●	●●	THE PIANO *(Das Piano)* von Jane Campion
○○○	!	●●●	●●●	●●	●	POINT OF NO RETURN *(Codename: Nina)* von John Badham
	●●				–	THE REAL McCOY von Russell Mulcahy
●●●				●●	●●●	RISING SUN *(Die Wiege der Sonne)* von Philip Kaufman
●	●●		●●●	●●	●	A RIVER RUNS THROUGH IT *(Aus der Mitte entspringt ein Fluß)* von Robert Redford
●●●	●●	●●	●●●	●	○○	SCENT OF A WOMAN *(Der Duft der Frauen)* von Martin Brest
	●●●			●●●●		SHORT CUTS von Robert Altman
●	●●	○	●	●●	●●●	SINGLES von Cameron Crowe
●●●	●●●	●●●	●●	●	●●	SLEEPLESS IN SEATTLE *(Schlaflos in Seattle)* von Nora Ephron
●	○●		●		●	SLIVER von Phillip Noyce
●	○			●●	●	SOMMERSBY von Jon Amiel
○○	†	†		○○○	●	STALINGRAD von Joseph Vilsmaier
–	○		○○		○	TANGO MORTALE von Patrice Leconte
–	○○		○●			TOYS von Barry Levinson
●●	●●	●●		●●	●	TRESPASS von Walter Hill
●●●●	●●●			●●●	●●●●	WHITE MEN CAN'T JUMP *(Weiße Jungs bringen's nicht)* von Ron Shelton
●●●	●●	●		●●	●●	WIR KÖNNEN AUCH ANDERS von Detlev Buck

1) aber längst nicht so gut wie die alte Fassung; 2) total überschätzt; 3) Michelle Pfeiffer ●●●●●

Erklärungen:

●●●●● – absolutes Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = mäßig; ○○ = langweilig; ○○○= bodenlos; † = hat sich der Bewerter erspart; ! = leider verpaßt.

Unsicherheit als Prinzip

Ein Interview mit Claude Sautet: „Ich bin doch selbst wie die Figuren in meinen Filmen: Ich bin ein Kleinbürger, der sich dem Leben ergeben hat" ■ Von Gerhard Midding

Das folgende Gespräch fand anläßlich der Premiere von Sautets QUELQUES JOURS AVEC MOI statt, enthält aber viele Aussagen, die sein Gesamtwerk behandeln und seinen neuen Film, UN CŒER EN HIVER, charakterisieren.

steadycam: *Monsieur Sautet, in Ihren früheren Filmen fühlte man sich als Zuschauer in eine bereits existierende Gemeinschaft „hineingeworfen". Weshalb muß sich demgegenüber in* QUELQUES JOURS AVEC MOI *die Gemeinschaft erst einmal etablieren?*

Claude Sautet: Ein großer Teil des Films ist tatsächlich dem Prozeß gewidmet, in dessen Verlauf sich diese Gruppe durch die Manipulationen Martials (Daniel Auteuil) formt. Das hat mich erst einmal sehr amüsiert, einen definitiven Grund kann ich Ihnen dafür gar nicht nennen. Zu Anfang wußte ich noch gar nicht, daß es eine solche Gruppe geben würde: sie entstand erst nach und nach. Martial amüsiert sich bei den Fonfrins zum ersten Mal in seinem Leben, und er empfindet es als Spiel voller Nervenkitzel, sich in deren Kreise hineinzudrängen. Auf diese Weise gerät er in eine erste Gruppe hinein: das Ehepaar Fonfrin, Régine, der Präfekt und seine Ehefrau. Seine eigene Familie hat Martial nie interessiert, nun hat er zum ersten Mal das Bedürfnis, einer Gemeinschaft beizutreten, und sei es nur aus Neugier.
Als er Francine (Sandrine Bonnaire) kennenlernt, hat er panische Angst vor seinen Gefühlen für diese Frau, denn auch die empfindet er zum ersten Mal. Also sucht er nach allen erdenklichen Möglichkeiten, Francine zu zerstreuen, sie zu unterhalten, nur um nicht seine wahren Gefühle zeigen zu müssen. Gleichzeitig will er aber auch mehr über Francine erfahren und gerät so in ihren Freundeskreis, der aus Fernand, Georgette, Max und anderen besteht.
Nun überlegt er sich, ob es Francine nicht gefallen würde, wenn er beide Gruppen zusammenbrächte. Freilich denkt er auch daran, sich auf diese Weise für Francine an den Fonfrin zu rächen. Er organisiert die Soirée, um zu sehen, wie beide Gruppen aufeinander reagieren. Zu seiner Überraschung ist Monsieur Fonfrin zu allem bereit und Martial lernt ihn auf einmal, auf den zweiten Blick quasi, schätzen und lieben.

Die Figur des Martial erscheint fast wie ein Gegenentwurf zu der Figur, die Michel Piccoli in DAS MÄDCHEN UND DER KOMMISSAR *spielt: beide Männer sind Einzelgänger, aber Piccoli zerstört eine bereits bestehende Gemeinschaft.*

Ja, unbedingt. Sehr lange war ich während der Arbeit am Drehbuch blockiert, denn diese Figur tauchte immer wieder auf. Und an MADO mußte ich denken, an das Verhältnis von Piccoli zu Ottavia Piccolo. Auch MADO ist die Geschichte eines blutigen Frauenhassers.
Martial besitzt aber im Gegensatz zu diesen beiden Männern einen ganz unschuldigen Macchiavellismus. Die Figuren, die Piccoli in meinen Filmen spielte, waren ganz und gar nicht unschuldig, sie waren gerissen, wollten die anderen besitzen. Die Manipulationen Martials hingegen werden von einer fast kindlichen Unschuld gemildert.

Diese Zeichnung der Figur, ihre unerklärliche und erschreckende Sanftmut, hat mich ein wenig an den Fürst Myshkin in Dostojewskis „Der Idiot" *erinnert, auch gewisse Handlungselemente. War das ein bewußter Bezugspunkt für Sie?*

Ein bißchen. Sogar auf jeden Fall. Als ich anfing, das Drehbuch zu schreiben, war ich entschlossen, ihn die Schuld für ein Verbrechen übernehmen zu lassen, das ein anderer begangen hat. Ich wußte nur noch nicht, wessen Verbrechen! Während der Dreharbeiten erst fiel mir auf: *„Verdammt, das ist ja wie bei Dostojewski!"* Dennoch würde ich nicht sagen, daß die Ähnlichkeiten allzu tief reichen. Es gibt zwar auch in meinem Film das Motiv der Erlösung, besser: die Verbindung zwischen dem Sich-Opfern und dem Moment der Erlösung. Martial denkt aber auch, Fernand (Vincent Lindon) dürfe nicht bestraft werden, da ohnehin alles seine, Martials, Schuld ist. Es gibt aber auch noch ein anderes, ein „unreines" Motiv für Martials Handlung: wenn Fernand ins Gefängnis ginge, wäre er der Held! Indem sich Martial aber eine „persönliche" Version der Tathergänge schafft, ist er, wenn auch unbewußt, wieder der Manipulierende. Diese Möglichkeit ergreift er, denn sie entspricht einem etwas widernatürlichen Zug in seinem Charakter.
Auch in dieser Hinsicht gibt es Parallelen zwischen QUELQUES JOURS und DAS MÄDCHEN UND DER KOMMISSAR. Am Schluß gibt es in beiden Filmen einen Mord, der mit dem Motiv der Erlösung verknüpft ist. Beide Morde stehen auch in enger Beziehung zu den Frauenfiguren, zu Romy Schneider und zu Sandrine Bonnaire. Beide bringen die Geschehnisse in Gang, weil sie die Männer dazu veranlassen, etwas von sich zu zeigen, was sie sonst verheimlicht hätten.

Die Parallelen zwischen beiden Filmen gehen aber noch weiter: bei beiden Männern haben sich kleine Spielereien zur Obsession ausgewachsen.

Ja, bei Max sind es die Uhren, die er ständig repariert und im Falle von Martial sind es die Zahlen. In DAS MÄDCHEN UND DER KOMMISSAR war es einfach, denn das Reparieren von Uhren kann man *zeigen*, aber die Zahlen in Martials Kopf lassen sich nur schwer visualisieren.

Aber in der Musik von Philippe Sarde werden sie hörbar! Entwickeln Sie solche Ideen mit Sarde zusammen?

Die Zusammenarbeit mit Philippe ist etwas ganz Besonderes. Er ist einer unserer bedeutendsten Filmkomponisten, er hat über 100 Filmmusiken geschrieben. Aber für mich ist er ganz einfach ein Freund. Als ich ihn kennenlernte, war er gerade 20 Jahre alt und cinéphil. Ich war zu der Zeit eher musikbegeistert! Es war immer sehr interessant zu beobachten, wie streng er die Montage meiner Filme beurteilt. Ich habe mich dann immer um die Musik gekümmert! *(lacht)* Zwischen uns findet eine sehr komplexe Interaktion statt: die Melodie in DAS MÄDCHEN UND DER KOMMISSAR, die an ein Uhrwerk erinnert, habe ich zum Beispiel gefunden.

Die Figuren, die Daniel Auteuil für Sie spielt, unterscheiden sich sehr von seinen früheren Rollen,

Wie die Bilder sich ähneln: Gruppenbilder mit Daniel Auteuil in QUELQUES JOURS AVEC MOI *(links) und* UN CŒUR EN HIVER

sind verhaltener, verschlossener. Wie haben Sie mit ihm daran gearbeitet?

Die Schauspielerführung besteht für mich nicht darin, die Motivationen der Figuren zu erklären. Zunächst einmal besteht meine Arbeit darin, dem Schauspieler Vertrauen zu geben. Daniel hatte große Angst davor, nicht auf der Höhe der Rolle zu sein, dem intellektuellen Niveau der Figur nicht zu entsprechen. Er hatte immer den Eindruck, *nichts* zu tun. Das ist die große Angst der Schauspieler!
Während der Dreharbeiten hat er sich dann vollständig in die Rolle hineingesteigert und sich am Ende auch von den anderen Schauspielern isoliert. Er aß nie mit den anderen, saß immer allein in seiner Garderobe. Das war schon faszinierend anzuschauen, denn in der Realität ist er ein sehr witziger Mensch, er ist ein richtiger Vaudeville-Komödiant. Er nahm jedoch die Rolle so ernst, daß er am Ende sogar Rückenschmerzen bekam, denn er wollte sich immer so gerade halten wie Martial. Seine Stimme veränderte sich, seine Artikulation war schließlich so getragen wie die von Martial. Er war wirklich passioniert, denn er mußte in eine Persönlichkeit hineinschlüpfen, die er ganz und gar nicht kannte. Aber tatsächlich muß sie in ihm existiert haben, als er ein Kind war.

Weshalb?

Sonst hätte er sie nicht spielen können.

Ich nehme an, Ihre Zusammenarbeit mit Sandrine Bonnaire war ganz anders?

Mit Sandrine war es sehr einfach. Mit einer Einschränkung: sie hatte Angst vor der Rolle, weil sie ihr selbst zu sehr ähnelte! Bei zuviel Regieanweisungen wäre sie verloren gewesen, denn sie ist jung und spontan. Sie ist keine gelernte Schauspielerin, sondern eine, die aus dem Instinkt heraus arbeitet. Daniel Auteuil ist das genaue Gegenteil davon.

Worin besteht die Anziehungskraft, die Francine auf Martial ausübt? Ihre erste Begegnung ist ja nur sehr kurz, er scheint sie kaum wahrzunehmen.

Die erste Begegnung ist wirklich nur ganz kurz, aber ich habe den Eindruck, daß er zum ersten Mal eine Frau sieht. Natürlich haben wir ihn zusammen mit seiner Mutter, seiner Frau, Madame Fonfrin, Régine, gesehen, aber als er Francine anschaut, hat er das Gefühl, jemanden zu sehen, der wirklich existiert. Jemand, der einen eigenen Willen hat und etwas von sich aus tut, nicht allein, um anderen damit zu gefallen. Sie scheint ihm integer zu sein. Und das ist der Unterschied zwischen Francine und einer typischen *„bonne"*: die ist bestechlich, Francine hingegen ist alles egal. Aber sie besitzt den Stolz der „kleinen" Leute gegenüber der Bourgeoisie.

Lassen Sie uns ein wenig über Martials Beziehung zu Fonfrin (Jean-Pierre Marielle) sprechen.

Oh, Fonfrin ist eine Figur, die ebenso wichtig ist wie Martial! Ohne Fonfrin könnte Martial gar nicht existieren!

Aber verändert sich umgekehrt Fonfrin nicht auch durch Martials Einfluß?

Doch. Fonfrin ist ein Mensch ohne Illusionen. Er ist eine Marionette, eine glückliche Marionette jedoch, die das Leben wie einen Scherz nimmt. Diese Eigenschaft zieht Martial an. Zu Beginn wird er ständig von Fonfrin verfolgt, später wird er für Fonfrin sogar unverzichtbar, wie ein Messias. Am Ende wird Martial zu einem Sohn für ihn.
Fonfrin ist eigentlich listig, ein schlauer Fuchs. Aber irgendwie auch unschuldig, vor allem, wenn man ihn mit Bassompierre vergleicht, dem Liebhaber von Martials Mutter. Sie unterscheiden sich voneinander wie ein kleiner von einem großen Schwindler.

Während des ersten Abendessens bei den Fonfrin zeichnen Sie ein für Ihre Filme überraschend sarkastisches Bild der Bourgeoisie.

(lacht) Als wir die Szene schrieben, war es uns fast unmöglich, miteinander zu sprechen, denn alles, was wir sagten, klang wie die Phrasen der Fonfrin! Sobald einer von uns den Mund aufmachte, fingen die anderen schon an zu lachen.
Die Szene zeigt eigentlich den vollständigen Opportunismus dieser Leute, selbst auf diesen peinlichen Moment können sie sich einstellen und Fonfrin ergreift sofort wieder das Wort.

Den Kleinbürgern in Ihren Filmen scheint immer eine gewisse Unerschütterlichkeit zu eigen zu sein, die nicht immer negativ wirkt.

Nein, das ist einfach eine Art von Vitalität. Fonfrin ist eine Figur, die aus der commedia d'ell arte stammt, er ist der Harlekin, der sich auf alles einstellen kann und zu allem bereit ist.

Später gibt es noch einmal ein Replik auf diese Szene: die Kleinbürger fallen auch in ungewohnter Umgebung, im Bistro, in ihre typischen Phrasen zurück.

Der Unterschied besteht nur darin, daß sie sich in der ersten Szene frei und ungestört fühlen können, denn sie führen regelmäßig diese belanglosen Gespräche über Konservativismus, Liberalität etc. In der zweiten Szene befinden sie sich in einer proletarischen Umgebung und außerdem hat Martial diese Situation eingefädelt. Aber auch diese Szene zeigt den Opportunismus der „kultivierten" Klassen.

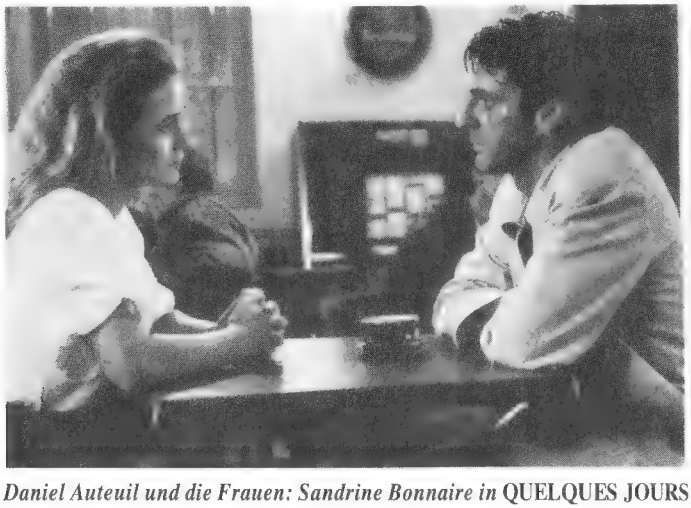
Dennoch hat Ihnen die Kritik immer wieder vorgeworfen, Ihre Haltung gegenüber der Bourgeoisie sei eher von Komplizenschaft als Kritik geprägt. Wie stehen Sie zu diesem Vorwurf?

Aber ich bin doch selbst wie die Figuren in meinen Filmen! Ich bin selbst ein Kleinbürger, der sich dem Leben ergeben hat. Ich bin ebensosehr Martial wie Fonfrin, von beiden steckt etwas in meinem Kopf: wie Martial kann ich mich im Hinblick auf meine Kindheit und Jugend identifizieren, mit Fonfrin angesichts der Tatsache, daß ich in einer kleinbürgerlichen Gesellschaft lebe.
Zu einem gewissen Zeitpunkt in meinem Leben verkörperten Michel Piccoli und Yves Montand zwei Seiten meiner selbst. Das habe ich erst später entdeckt: eine Ambiguität zwischen Intro- und Extrovertiertheit. Der Grund, weshalb ich aufgehört habe, Filme über Menschen meiner Generation zu machen, liegt vielleicht in diesem Moment der Komplizenschaft begründet. Ich wollte keine Filme mehr machen, die sich ihren Figuren gegenüber verhalten wie jemand, der einen alten Freund trifft, dem es schlecht geht: „Der arme Alte! Er kommt mit dem Leben einfach nicht mehr zurecht. Wie kann ich ihm nur helfen?" Da besteht die Gefahr, daß man in exzessives Mitleid verfällt, Selbstmitleid vielleicht sogar.

Dabei sind die älteren Leute in Ihren Filmen doch sehr lebenslustig: sie verlieben sich erneut oder heiraten etc.

Das ist aber oft nur als Kontrast zu den Söhnen gedacht, zum Beispiel in MADO oder LES CHOSES DE LA VIE. Diese Väter sind jedoch nicht einfach nur „nette alte Papas", sondern sie haben ganz klar als Väter auch versagt. Oft müssen die Söhne sie später wie kleine Kinder behandeln. In UN MAUVAIS FILS ist der Vater schließlich sogar unerträglich.

Der Ensemblecharakter Ihrer Filme bedingt auch, daß die Geschichten von sehr vielen Figuren erzählt werden. Fernand (Vincent Lindon) bei-



***Daniel Auteuil und die Frauen: Sandrine Bonnaire in* QUELQUES JOURS AVEC MOI *(links) und Emmanuelle Béart in* UN CŒUR EN HIVER**

spielsweise ist weit mehr als eine Nebenfigur. Eine sehr komplexe und schwierige Rolle.

Da stimme ich mit Ihnen überein: er muß gewalttätig sein, gleichzeitig aber auch munter und witzig. Fernand ist der typische Held der *„faits divers"*, der „Vermischten Nachrichten". Ich kannte einen solch jungen Burschen wie ihn, der plötzlich seine Freundin umbrachte.

Bestand für Sie bei der Zeichnung der Figur nicht auch das Problem, es einerseits als glaubwürdig erscheinen zu lassen, daß er so gewalttätig reagiert und andererseits zu Francine am Ende ein fast geschwisterliches Verhältnis hat?

Aber in Wirklichkeit war ihre Beziehung doch auch zuvor schon die von zwei Geschwistern! Es ist für Francine keine wirkliche Liebesbeziehung. Und Fernand? Er ist ja nicht einmal auf Martial eifersüchtig! Weshalb? Weil Martial aus einer anderen Welt zu stammen scheint. Aber Rocky ist augenblicklich sein Feind, mit dem er um Francine kämpfen muß.

Viele Figuren in den Ensembles behalten aber auch ein Geheimnis, manches wird nicht aufgeklärt, wie z.B. Régines Verhältnis zu Martial.

Sie schwankt zwischen Eifersucht und der Lust, zuzusehen, wie sich Martials Leben nun entwickelt. Leute wie Régine habe ich sehr viele gekannt. Ich kannte sogar eine solche Frau, die '68 aktiv war und jetzt mit einem Polizeikommissar verheiratet ist. Ich habe den Eindruck, daß sich Régine immer am Rande ihres Lebensweges bewegt hat: sie findet ihren Platz nicht und wird ihn wohl auch nie finden.

Daß Sie die Geschichten von so vielen Figuren erzählen, bedingt auch eine gewisse Musikalität der Erzählstruktur, wenn etwa Figuren wie Leitmotive wiederaufgegriffen werden. Streben Sie eine „musikalische" Dramaturgie an?

QUELQUES JOURS ist beispielsweise so strukturiert: es gibt einen Prolog, die Figuren tauchen auf, verschwinden wieder, es gibt eine „tote" Passage, in der nur sehr wenig passiert, dann tauchen andere Figuren wieder auf etc. Es gibt also tatsächlich eine Art musikalischer Ordnung. Es geht darum, Informationen in einem gemäßigten, vorsichtigen Tempo zu offenbaren, um eine gewisse Undurchsichtigkeit beizubehalten. Dies gilt vor allem für Martial: die Informationen, die man über ihn erhält, sind auf seine Umwelt zugeschnitten, für die er ja zunächst als anomal erscheint.

In QUELQUES JOURS *gibt es nicht nur einen Prolog, sondern auch einen Epilog.*

Ja, der Film beginnt in einem luxuriösen, freien Sanatorium und endet in einer geschlossenen Anstalt. Der Widerspruch besteht darin, daß Martial sich in dem freien Sanatorium zu Tode langweilt und sich in der geschlossenen Anstalt frei fühlt. Sein Innenleben zählt, seine Umgebung ist ihm egal.

Viele Ihrer Filme enden in Kliniken oder Gefängnissen. Sind Ihre Figuren in Ihren Augen Gefangene?

Über diesen Aspekt habe ich mir ncoh keine Gedanken gemacht. Aber es sind auch immer ganz verschiedene Gründe, weshalb sich die Geschichten so entwickeln: in MADO liefert Piccoli Romy Schneider in eine Klinik ein, weil sie Alkoholikerin ist, in LES CHOSES DE LA VIE wird Piccoli in ein Krankenhaus eingeliefert, weil er einen Verkehrsunfall hatte.
In QUELQUES JOURS war die Entwicklung aber ganz bewußt so kalkuliert: der Film sollte an einem Schauplatz am Rande der Gesellschaft enden.

In einigen Ihrer Filme ertönt kurz vor dem Prolog eine Off-Erzählstimme, die den Zuschauer immer ein wenig überrascht: plötzlich macht sich ein Erzähler bemerkbar. Weshalb benutzen Sie diese Technik so häufig?

Ich weiß nicht. Vielleicht, um die Geschichte schnell zu einem Ende zu bringen. Das habe ich schon in CLASSE TOUS RISQUES gemacht. Das gab es damals sehr häufig in italienischen Filmen, die ich mochte. Auch heute ist doch noch eine sehr populäre Erzähltechnik. Im Falle von QUELQUES JOURS kann ich mir allerdings vorwerfen, daß der Erzähltext nicht schneller und witziger gesprochen wird. Die Stimme ist ein bißchen zu ernst, sie müßte lebendiger und humorvoller sein. Es wäre aber zu teuer gewesen, sie noch einmal aufzunehmen.
Aber, um ehrlich zu sein, ich habe keine Theorie, weshalb ich das so häufig mache.

Das bemerkenswerte daran ist doch, daß die Stimme ganz unvermittelt kommt, daß diese Technik nicht schon vorher im Film benutzt wurde.
Ja, ich glaube, der Grund dafür fällt mir jetzt ein: um Distanz zu schaffen. Ja, genau, deshalb benutze ich den Off-Erzähler. In QUELQUES JOURS ist der Kommentar etwas „journalistisch", denn ich wollte eine Distanz zur vorhergehenden Szene schaffen, in der Francine über dem Leichnam von Rocky weint. *Ihr regelmäßiger Kameramann, Jean Boffety, ist vor einigen Jahren gestorben. Nun haben Sie zum ersten Mal mit Jean-Francois Robin gearbeitet. Wie unterscheidet sich der Stil dieser beiden Kameramänner? Sie benutzen ja beispielsweise ganz unterschiedliche Brennweiten.*

Die Zusammenarbeit war ganz anders. Jean Boffety und ich arbeiteten immer mit Brennweiten von 250, 300, manchmal 400 mm, auch bei intimeren Szenen. Jean war einfach daran gewöhnt, der wollte gar nicht anders arbeiten. Auf diese Weise hatten wir keine Tiefenschärfe. Mit dem neuen Kameramann konnte ich alles mit sehr kurzen Brennweiten drehen und da hatten wir die Tiefenschärfe. Das empfand ich als sehr angenehm.

Die Kameraarbeit ist angenehm unauffällig, nur in einer Szene gibt es einen Zoom: auf Martial, als Francine ihren Freunden in der Brasserie erzählt, daß er der Supermarktketten-Erbe ist.

Die Szene in der Brasserie war für Daniel Auteuil sehr schwer zu spielen. Er mußte gleichzeitig verlegen und etwas wütend sein, es war eine Szene der subtilen Nuancen. Er ist gegenwärtig und gleichzeitig in Gedanken. Plötzlich überrascht ihn die Kamera und genau den Effekt wollte ich erreichen. Das war faszinierend zu drehen.

In Ihrer Karriere hat es einige Brüche gegeben: Zunächst haben Sie Kriminalfilme gedreht, und dann, ab Ende der 60er Jahre sehr persönliche Zustandsbeschreibungen der französischen Bourgeoisie. Sehen Sie Ihre frühen Filme auch als „persönlich" an, im Sinne der Beschäftigung mit wiederkehrenden Themen etwa?

CLASSE TOUS RISQUES (Der Panther wird gehetzt) ist für mich schon ein persönlicher Film, auch wenn es ein Genrefilm ist. Aber das ist mir während der Arbeit an dem Film nicht bewußt gewesen, das habe ich sehr viel später entdeckt.
In einigen Filmographien gibt es übrigens einen Fehler. Mein erster Film ist wirklich CLASSE TOUS RISQUES, nicht BONJOUR SOURIRE (Die tolle Residenz). Damals war ich der Assistent von Robert Dhéry, der zwei Tage vor Drehbeginn plötzlich verschwand. Der Produzent war ganz verzweifelt und verlangte von mir, daß ich den Film fertigstelle. Ich habe also den Film in einem technischen Sinne gedreht, aber die Vorarbeiten hat jemand anderes geleistet, deshalb betrachte ich ihn nicht als meinen Film. Es mußte nur am Ende ein Name im Vorspann stehen, und das war dann eben meiner.

Es gibt in Ihrem Oeuvre sehr interessante Arbeitsverbindungen: mit José Giovanni haben Sie an CLASSE TOUS RISQUES *gearbeitet und im Vorspann von dessen Film* MON AMI, LE TRAITRE *werden Sie als Co-Autor genannt.*

CLASSE TOUS RISQUES beruhte auf einem Roman von Giovanni. Ich verfilmte CLASSE und Jacques Becker zur gleichen Zeit LE TROU. Giovanni und ich haben damals 6, 7 Monate zusammengearbeitet und uns gut kennengelernt. Für ihn und für mich war Jacques Becker damals das große Vorbild, der gemeinsame Bezugspunkt. Aber das Drehbuch zu seinem neuen Film habe ich nicht geschrieben, das ist ein Schwindel. Er kam eines Tages zu mir, weil sein Drehbuch zu lang war. Er fragte mich, was er kürzen solle. Ich las das Buch und mochte es überhaupt nicht. Das Thema des Szenarios war interessant, aber seine Ethik nicht.
Giovanni und Sie hatten auch den gleichen Kameramann.

Jean Boffety hat in den 60er Jahren einige Filme für ihn photographiert, zwei, glaube ich. Aber er hat für viele Leute gearbeitet, für Resnais zum Beispiel.

Wie beurteilen Sie heute die Drehbücher, die Sie in den 60er Jahren schrieben? Ich denke etwa an LA CHAMADE, *den Alain Cavalier inszeniert hat.*

Das war damals keine gute Zeit für Cavalier. Er hat sich selbst einfach nicht gefunden, er war schwierig damals. Ich glaube, es lag daran, daß er mit einer Schauspielerin zusammenlebte und die Probleme mit dieser Frau ihn ziemlich traumatisiert hatten. Von dem Tag an, an dem sie starb, war er ein anderer Mensch.

Empfinden Sie sich als Autor *zumindest einiger Filme, die Sie damals für Franju, Ophüls (Marcel), Rappenau oder De Broca geschrieben haben?*

Nein, das sind keine „persönlichen" Filme für mich. Ich war nur Drehbuch-Mitarbeiter und gab manchmal Hilfestellungen. Ich mag einige der Filme ganz gern, LA VIE DE CHATEAU zum Beispiel oder einen der beiden Filme, die ich für De Broca geschrieben habe, LE DIABLE PAR LA QUEUE. Unter uns, der zweite, LES MARIÉES DE L'AN II ist ein schrecklich uninteressanter

Fortsetzung auf Seite 67

Freud und Leid

„Ein Herz im Winter": Claude Sautets schönes und trauriges Meisterwerk über die Rätsel der Liebe

„Für einen anderen Menschen Ursache zu Leiden und Freuden zu werden, ohne wirklich dazu berechtigt zu sein – ist dies nicht die süßeste Speise für unseren Stolz?" Michail Lermontow

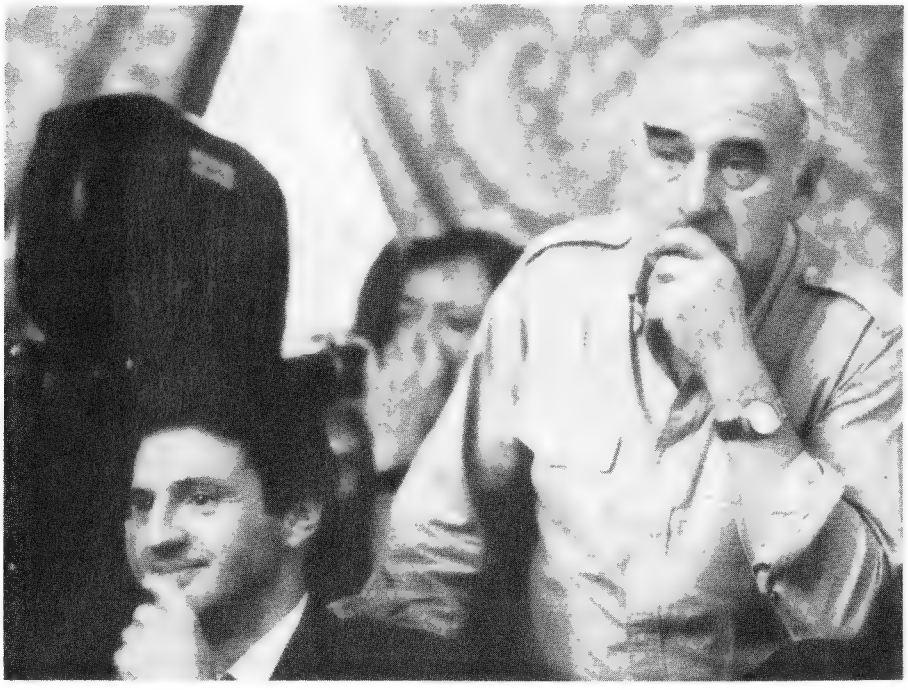
Es bereitet Herzklopfen zuzuschauen, wie ein Regisseur sich an einen gänzlich unzeitgemäßen Stoff wagt: einen Liebesfilm, der seine Intrige nicht mit dem modisch raffinierten Komödienton drapiert (anders ausgedrückt: der das marivauxsche *„Man spielt nicht mit der Liebe"* bitterernst nimmt), als Kammerspiel inszeniert, im Streben nach Intimität fast überschwenglich, verschwenderisch, mit einem Pointillismus von Gefühlen erzählend, die man in Rohmers Filmen letzthin längst zerredet glaubte.

Und es macht Herzklopfen zuzuschauen, wie ein Autor, der für seine Komplizenschaft zu seinen Figuren berühmt ist, mit der armseligen Grausamkeit und den Manipulationen seiner Hauptfigur umgeht. Claude Sautet erzählt mit Nachsicht von den Dingen des Lebens, die alltäglichen Probleme von Vincent, François und Paul interessieren ihn leidenschaftlich, auch von denen der anderen zu erzählen, wird ihm nie zuviel. Truffaut hat ihn als den französischsten aller Regisseure gerühmt; in einer knappen Bistroszene gelingt es ihm, ein lebenspralles Milieu zu schildern, eine Vielzahl von Geschichten und die Schicksale eines ganzen Ensembles von Figuren zu verknüpfen. Was reizt ihn nun, nach QUELQUES JOURS AVEC MOI (Einige Tage mit mir) zum zweiten Mal von einer Figur zu erzählen, die sich aus dem Leben zurückgezogen hat, alle Beziehungen zu ihrer Umwelt abgebrochen hat? Einsam ist er auf eigene Rechnung, und doch bleibt die mit dem Leben unausgeglichen. Er ist ein Beobachter, der vorzugsweise durch die Erlebnisse und Erfahrungen anderer existiert: ein Geigenbauer, dessen Instrumente anderen die Klänge entlocken. Und doch erreicht die ungelebte Sehnsucht eine Schmerzgrenze, er hungert nach einer Erschütterung. Aber er wagt nur den halben Schritt: die theoretische Verführung der Geliebten seines besten Freundes, die Verwirrung ihrer Gefühle, das Wecken ihres Begehrens, das er ins Leere laufen lassen will. (Ironie und Melancholie liegen über dieser verpaßten Liebe, wo Emmanuelle Béart und Daniel Auteuil doch im wahren Leben ein so hübsches Paar sind!)

Die Idee des Drehbuches scheint geboren aus der neuerlichen Lektüre von Lermantows *„Ein Held unserer Zeit"* (ein Buch, das Sautet seinem Hauptdarsteller schon zur Vorbereitung seiner Rolle in QUELQUES JOURS AVEC MOI in die Hand drückte; faszinierend, wie sich der genaue Beobachter Auteuil an den kleinsten Gesten des Lermontowschen Helden, etwa dem Verschränken der Hände hinter dem Rücken inspiriert) und dem intensiven Studium der Kammermusiken Ravels. Verhaltene Leidenschaft, Grausamkeit und fiebrige Strenge treten so in Wechselrede. Entstanden ist daraus eine Dreiecksbeziehung, in der sich auch eine Lust am Numerischen, an der Proportion offenbart, immer wieder kadriert es die Musiker in Trios oder wahlweise im Duett, spielt das Dialogische in Ravels Musik aus.

Eine Tragödie ohne Konflikt, wie in *Positif* zu lesen war (und sicher nicht nur aus der Lust am Paradoxon formuliert wurde). Mit ein paar Blicken, wenigen heftigen Worten und einer Ohrfeige ist es um die Liebe geschehen, die Hysterie ist Sautets Weltsicht gänzlich fremd. Seine beruhigte Farbdramaturgie, die sich immer nur im Konkreten der Kostüme und Dekors offenbart, spielt dem zu. Sautet hat es schon immer verstanden, seine Filme in die Lebensfarben seiner Figuren zu tauchen, hier mißt er das Spektrum von Blau in all seinen Tönungen ab.

Eine Wende, indes kein Bruch in der Kameraführung. Sautets ehemaliger bevorzugter Kameramann Jean Boffety arbeitete mit langen Brennweiten, die immer wieder die Distanz zu den Figuren überwindet. Yves Angelo, der sich schon mit TOUS LES MATINS DU MONDE für musikalische Still natures mortes empfohlen hat, setzt ein klareres Licht und wählt eine analytischere Perspektive der Beobachtung. Auch visuell scheint sich Sautet von der Robustheit seiner Ensemblefilme verabschieden zu wollen, zu einer Konzentration, zu einem Purismus zu gelangen, der die Genauigkeit seiner Charakterstudien akzentuiert. *GM*



Claude Sautet und Auteuil, der Nachfolger von Montand und Piccoli

Fortsetzung von Seite 65

Film. Das erste Drehbuch war sehr unverschämt, sehr frech. Als de Broca dann den Film drehte, schreckte er vor allen interessanten Momenten aus dem Buch zurück und es entstand ein schrecklich konventioneller Film. So etwas passiert sehr häufig. Deshalb bestehe ich oft darauf, daß mein Name nicht im Vorspann genannt wird. Ich sage den Regisseuren: „Macht aus dem Buch, was ihr wollt, nur laßt meinen Namen aus dem Spiel!"

Stimmt es, daß Sie nach GARÇON *wieder als „script doctor" gearbeitet haben, zum Beispiel für Louis Malle?*

Ja, ich habe mit vielen Leuten zusammengearbeitet, aber ich nenne Ihnen hier keine Namen oder Filmtitel. Wenn die Filme gut werden, freut es mich, aber trotzdem möchte ich nicht, daß mein Name erwähnt wird.

Können Sie etwas berichten über die Genese Ihrer Drehbücher, die Sie selbst verfilmen? Wie schreiben Sie die Bücher?

Ich beginne immer mit einer Erzählung, ich schreibe noch nicht sofort ein Drehbuch. Manchmal höre ich mitten in der Arbeit auf, weil ich bei einem Stoff nicht weiterkomme. Ich weiß also meist zu Anfang nicht, wie ich zum Schluß kommen werde. Mein Prinzip ist die Unsicherheit, das Unvorhersehbare. Ich habe Angst, der Gefangene einer frühen Idee oder einer Äußerung zu werden, auf die man mich dann festnagelt.

Wie sah die Zusammenarbeit mit Ihrem Szenaristen Jean-Loup Dabadie aus?

Zu Anfang war das sehr fruchtbar und sehr interessant. Heute… heute ist er etwas frustriert, wie die meisten Drehbuchautoren.

Sprechen wir über die positiven Aspekte Ihrer Zusammenarbeit. Ich bin der Ansicht, Sie beide haben eine Dialogtechnik perfektioniert, in der das Banale, Alltägliche sich zum Epigramm verdichtet.

Das war auch unser Ziel! Die Dialoge mußten in der Alltagssprache sein, sie durften nicht als die Worte eines Autors erkennbar sein, sie durften also nicht brillant und ausgefeilt wirken. Gleichzeitig ging es natürlich auch darum, originelle Lösungen für die jeweiligen Situationen zu finden. Wenn man sich auf diese alltäglichen Dialoge einläßt, muß man immer auf die Stärke der Situation vertrauen können. Oft genug haben wir dann selbst die knappen Dialoge kürzen müssen, weil es sich während der Dreharbeiten herausstellte, daß die Schauspieler „voll" waren.

Jorge Semprun schreibt in seiner Montand-Biographie, daß die Titelrolle in CÉSAR UND ROSALIE *die erste sei, die dem wirklichen Montand auf den Leib geschrieben sei, die etwa Gebrauch macht von dessen Lust am Fabulieren und anderen Eigenschaften. Wenn Sie eine Rolle schreiben, denken Sie da schon immer an einen bestimmten Schauspieler?*

CÉSAR ET ROSALIE habe ich allerdings schon sieben Jahre früher geschrieben und ich wußte damals auch noch nicht, für welchen Schauspieler. Die Figur ist die Kombination zweier Leute, die ich damals getroffen hatte. Ich bot die Rolle Vittorio Gassman an, aber der lehnte ab. Eines Tages traf ich dann Montand. *(Verstellt die Stimme, die nun ganz ernst und sonor klingt:)* Damals war er eine Heldengestalt, zusammen mit Simone (Signoret). Sie beide waren Gallionsfiguren.
Zu meiner Überraschung fand ich heraus, daß Montand ein sehr witziger Mensch sein konnte. Montand versteckt einen Teil seiner selbst: seine italo-marseillaiser Kindheit. Ich stellte fest, daß ich in ihm sehr viel von einem der beiden Vorbilder für den César wiederfinden konnte. Der Film ist also in gewisser Weise schon eine Begegnung mit dem wirklichen Montand.
Tatsächlich war es aber Simone, die ihn drängte, die Rolle zu spielen. Er selbst hatte nämlich große Angst davor, die Rolle eines Ungebildeten zu spielen. *(imitiert Montands Stimme:)* „Niemand wird Montand einen Ungebildeten abnehmen!" Als wir dann aber erst einmal angefangen hatten, zu drehen, hatte er erkannt, daß er dieser Rolle entsprach und fühlte sich wohl darin.

Wie steht es mit seiner Rolle in GARCON*: Ist die auf ihn zugeschnitten?*

Ich kannte einen etwa siebzigjährigen Kellner, der so war wie der Held des Films. Die habe ich Montand auch nicht auf den Leib geschrieben. Er wollte erst auch gar nicht den Vertrag unterschreiben „Niemand wird Montand einen gewöhnlichen Kellner abnehmen!" Die wichtigsten Szenen – außerhalb der Brasserie – spielte er zusammen mit Jacques Villeret und ich glaube, er hatte Angst, daß der ihm die Szenen stiehlt. Um ehrlich zu sein: GARCON ist kein großartiger Film, auch wenn es einige Szenen darin gibt, die ich liebe.

Es gibt in Ihren Filmen immer wieder Parallelen zu Szenen aus früheren Filmen. In MADO *beispielsweise nimmt Michel Piccoli eine Einladung zu einer Hochzeitsfeier auf dem Land an, in die* LES CHOSES DE LA VIE *fährt er an einer Hochzeitgesellschaft vorbei und schlägt deren Einladung aus. Sind dies bewußte Anspielungen, Echos?*

Diese Anspielungen sind bewußt. In LES CHOSES DE LA VIE hat Piccoli kurz vorher Romy Schneider in einem Brief geschrieben, daß er sie heiraten will. Als er dann an dieser Hochzeitsgesellschaft vorbeifährt, macht er sich über das Heiraten lustig. Das zeigt, daß er innerlich doch noch immer unentschlossen ist. Nach dem Unfall stellt er sich im Traum dann eine Hochzeit vor, bei der er und Romy Schneider heiraten und bei der alle Unfallzeugen und Schaulustigen Gäste sind.
Es gibt aber noch Verbindungen zu anderen Filmen. Das Autorennen in CÉSAR ET ROSALIE fällt mir da ein: Piccoli fährt im ersten ganz Film ganz ausgezeichnet – und kommt dann bei einem Unfall ums Leben. Montand hingegen fährt wie ein Wilder – und ihm passiert überhaupt nichts. Das war Absicht, um zu demonstrieren, daß sich die entscheidenden Dinge im Kopf der Personen abspielen.

Überhaupt sind lange Autofahrten und Essen-Szenen ein immer wiederkehrendes Merkmal Ihrer Filme.

Ja, Autoszenen und vor allem Bistroszenen. Damit läßt sich einfach sehr viel erzählen. In DAS MÄDCHEN UND DER KOMMISSAR war es mir zum Beispiel wichtig, daß die Ganoven auf dem Weg zum Überfall – der ja dann katastrophal für sie enden wird – durch einen Tunnel fahren, in dem kurz vorher ein Verkehrsunfall stattgefunden hat.

Sie sind der einzige Regisseur, den ich kenne, der heute Autoszenen immer noch mit Rückprojektionen dreht.

Bei uns nennt man das *„transparence"*. Ich liebe das, ich bin ganz verrückt danach, solche Szenen zu drehen! *(lacht)* Ich drehe gern so, weil ich mich den Figuren im Wageninneren nähern will, ich will hinter die Windschutzscheibe dringen. Das macht bei Nachtszenen sehr viel Spaß, das läßt sich auch sehr einfach drehen. Bei Tagesszenen ist es dann schwieriger, weil dem Zuschauer der Unterschied zwischen Studioaufnahmen und Rückprojektion eher bewußt wird. Und wenn ich dann wirklich einmal eine Szene „real" drehe, dann werfen mir die Leute vor, daß es auch nur ein Studiotrick ist!

Das Interview fand im Juni 1989 in München statt.

Auf den Spuren von Orson Welles

Ein Gespräch mit George Hickenlooper über seine Anfänge bei Roger Corman, seine Dokumentationen über Coppola und Bogdanovich und sein Spielfilmdebüt „Grey Knight" ■ Von Robert Fischer

steadycam: *Wie sind Sie zum Film gekommen?*

George Hickenlooper: Ich glaube, da kamen einige Faktoren zusammen. Mein Vater schreibt Bühnenstücke, einiges von ihm wurde off-Broadway aufgeführt, und vor allem seine Stücke *„Nature's Gentleman"* und *„The Children's Crusade"* wurden sehr positiv aufgenommen. Seine Liebe zum Theater übertrug sich auf mich. Meine Mutter war in den späten Sechzigern, frühen Siebzigern in der Antikriegsbewegung gegen Vietnam aktiv, sie war Anarchistin, wenn Sie so wollen, und sie gründete in San Francisco eine Guerilla-Theatertruppe, mit der sie Stücke gegen den Krieg in Vietnam aufführte. Ich beobachtete also meine Mutter bei ihrer illegalen Theaterarbeit und meinen Vater bei seiner rechtschaffenen Theaterarbeit, und das war natürlich faszinierend. Aber ich war schon immer ein sehr visueller Mensch und begann schon sehr früh zu zeichnen, und so merkte ich bald, daß doch eher Film mein Medium war und nicht so sehr das Theater. Ich sah in der Bühnenarbeit zu große gestalterische Beschränkungen, meine Phantasie hätte sich nie an den Rahmen der Bühne anpassen können. Also begann ich ins Kino zu gehen und entwickelte einen enormen Appetit auf Filme. Meine Eltern halfen mir dabei, diesen Appetit zu stillen, und nahmen mich dauernd mit ins Kino.

Wo war das? Wo sind Sie aufgewachsen?

Geboren bin ich 1963 in St. Louis, Missouri, und ich wuchs in Boston, San Francisco und St. Louis auf. Studiert habe ich an der Yale University.

Wo haben Sie Ihre ersten Filme gesehen?

Vermutlich in St. Louis. Die ersten beiden Filme, an die ich mich erinnere und die ich im selben Monat gesehen habe, sind 2001 – A SPACE ODYSSEY und YELLOW SUBMARINE. Ich weiß noch, daß ich von beiden Filmen vollkommen fasziniert war, ich habe sie mir gleich ein paarmal hintereinander angesehen. Ich war sehr jung, fünf Jahre alt, glaube ich. Vor allem 2001 übte auf mich eine magnetische Wirkung aus.

Zwei ausgesprochen psychdedelische Filmerfahrungen…

(lacht) Ja, unbedingt.

Welche Filme waren denn der Auslöser für ihren Entschluß, Regisseur zu werden?

Die ersten Filme, die mich wirklich verstörten und aufwühlten, waren THE WILD BUNCH und THE LAST PICTURE SHOW. Zum Filmemachen angeregt haben mich aber eher Spielbergs JAWS und George Lucas' STAR WARS. Diese beiden Filme habe ich als Jugendlicher gesehen, ich schloß sie sofort in mein Herz und begann, eigene Filme auf Super 8 zu drehen. Da war ich zwölf oder dreizehn. Diese jungen Regisseure, Steven Spielberg und George Lucas, machten großen Eindruck auf mich. Als ich ein paar jahre älter wurde, kamen mir diese Filme aber doch ein bißchen zu hohl vor, und ich wollte Filme mit mehr Tiefgang machen. Deshalb riet mir mein Vater, ich sollte lieber Bücher und Stücke lesen statt Filme über Außerirdische zu machen. Er versorgte mich also mit einer Menge Büchern und Stücken, und so erhielten meine kurzen Schmalfilme einen eher didaktischeren Einschlag, sie bekamen „Aussagen", handelten von Rassismus, vom Vietnamkrieg und vom negativen Einfluß des Fernsehens. Es waren kurze humoristische Filmchen mit dick aufgetragener Sozialkritik. Ich war damals siebzehn, und alle fanden meine Filme sehr durchdacht und professionell. Ich holte damit Preise auf allen möglichen Amateurfilmfestivals, man wurde auf mich aufmerksam, und das war für mich natürlich Ermutigung genug, in dieser Richtung weiterzumachen.

Da haben Sie aber schon auf 16 mm gedreht, oder?

Nein, das war alles noch Super 8, etwas anderes hätte ich mir gar nicht leisten können. Super 8 war auch viel einfacher zu handhaben. Erst auf dem College habe ich dann mit 16 mm gearbeitet.

Haben Sie die Super-8-Filme dann auf 16 mm aufgeblasen?

Ein paar davon, ja. Nächstes Jahr werden alle Schmalfilme, die ich als Kind und als Jugendlicher gedreht habe, auf dem Filmfestival in Rotterdam gezeigt, im Rahmen einer Reihe mit frühen Arbeiten einiger Regisseure. brigens halte ich einiges von dem, was ich als Kind gedreht habe, für besser als alles, was danach kam! *(lacht)*

Ihr Beginn als Filmemacher fiel also zusammen mit dem Ende des New Hollywood…

Ja, 1979/80. APOCALYPSE NOW und HEAVEN'S GATE markierten sicher das Ende des New Hollywood. APOCALYPSE NOW habe ich vorhin natürlich vergessen: Coppolas Film zeigte mir, daß man Filme mit ernsthaften Themen machen und damit Anerkennung finden konnte. Heute als Erwachsener habe ich dagegen eher das Gefühl, daß man bestraft wird, wenn man versucht, ernsthafte Filme zu drehen. Zumindest in Hollywood. Vielleicht ändert sich das ja wieder.
Was haben Sie in Yale studiert?

Ich hatte mich an der USC Film School beworben, wo Lucas studiert hatte. Das hätte mir großen Spaß gemacht, aber wieder war es mein Vater, der sagte, ich solle mir lieber ein fundiertes Wissen in Literatur und Geschichte aneignen, damit ich auch etwas habe, worüber ich als Erwachsener Filme machen könne. Ich war dann nur sehr kurz an der USC Film School, aber es war eine sehr schwierige Situation, und deshalb beschloß ich, in Yale Geisteswissenschaften zu studieren – Geschichte, Theaterwissenschaft, Philosophie. Ich bin froh, daß ich das getan habe. Auch wenn ich nicht sofort so erfolgreich bin wie Spielberg oder Lucas, bin ich doch zuversichtlich, daß ich die Filme machen kann, die ich machen will – über Dinge, die ich kenne, statt über Dinge, die den Massengeschmack und aktuelle Trends widerspiegeln. Ich kann nur hoffen, daß ich mich damit letztlich auch durchsetzen kann.

Wieviele Kurzfilme haben Sie gedreht?

Um die zwanzig. Auf sieben davon bin ich recht stolz, die anderen waren eher Fingerübungen.

Waren das Dokumentarfilme oder Kurzspielfilme?

Kurzspielfilme. Der erste Dokumentarfilm, den ich gedreht habe, war ART, ACTING & THE SUICIDE CHAIR, ein Interview mit Dennis Hopper, das 1989 entstand. Das heißt, einen Dokumentarfilm aus meiner frühen Zeit gibt es doch, einen sehr kurzen, vielleicht zwei Minuten lang, in dem die Ärmsten der Armen den Reichsten der Reichen von St. Louis gegenübergestellt werden.

Die nächste Station war Roger Corman, oder?

Ja. Ich hatte auf dem College einen Kurzfilm gedreht, NEWARK NEEDS INSURANCE, der ein paar Auszeichnungen erhielt, unter anderem den zweiten Preis beim kanadischen Kurzfilmwettbewerb, und für einen Studentenfilm-Oscar nominiert wurde. Nach meinem Yale-Abschluß blieb ich noch ein Jahr in New Haven, Connecticut, um das nötige Geld für meinen geplanten Umzug nach Los Angeles zusammenzubringen. 1987 kam ich dann nach L.A. und nahm eine Reihe von Jobs an, um meine Miete bezahlen und mir etwas zu essen kaufen zu können. Irgendwann landete ich dann als Produktionsassistent bei Roger Corman: Ich war Mädchen für alles, kochte nicht nur Kaffee, sondern mähte auch den Rasen in seinem Vorgarten. *(lacht)*

APOCALYPSE NOW *war einer der wichtigsten Filme für Hickenloopers Karriere,* GREY KNIGHT *(mit Cynda Williams) ist sein Spielfilmdebüt.*

Welche Corman-Filme befanden sich denn zu der Zeit in Produktion?

Viele. Er macht drei Filme pro Monat. Die, in deren Nachspann mein Name auftaucht, sind THE DRIFTER (The Drifter) mit Miles O'Keefe, bei dem ein Mensch namens Larry Brand Regie führte und der tatsächlich ein paar gute Kritiken einheimste, dann BEACH BALLS (Beach Balls) von einem Regisseur namens Joe Ritter, dem Neffen von Thelma Ritter, und schließlich DEADLY DREAMS (Träume des Wahnsinns, Regie: Kristine Peterson). Exploitation. Aber daneben habe ich auch ein paar kurze Drehbücher für Corman geschrieben. Und es gibt eine lustige Geschichte: Ein Freund von Roger aus Indien hatte ein Drehbuch mit dem Titel JIGSAW MURDERS geschrieben, aber keiner wurde schlau daraus. Also habe ich es überarbeitet, und als ich die neue Fassung dem Regisseur überreichen wollte und er hörte, daß ich auch zeichne, sagte er: „Warum lieferst du nicht gleich den ganzen Film in Form von Storyboards?" Normalerweise zeichnet man die Storyboards nach den Anweisungen des Regisseurs, aber er gab mir das Drehbuch zurück und sagte, ich solle mit den fertigen Storyboards wiederkommen, ohne mir zu sagen, was er sich eigentlich vorstellte. Es war sein erster Film. Also habe ich Einstellung für Einstellung die Storyboards gezeichnet, und genauso hat er ihn realisiert. Fast könnte ich also sagen, die Regie dieses Films geht auf mein Konto! *(lacht)* Mein Name taucht aber überhaupt nicht auf. Der Film ist gräßlich, wer ihn nicht kennt, hat nichts versäumt.

Aber Sie haben in der Zeit bei Corman sicher eine Menge gelernt…

Ja, ich habe dort gelernt, wie man in unglaublich kurzer Zeit die bestmöglichen Filme machen kann.

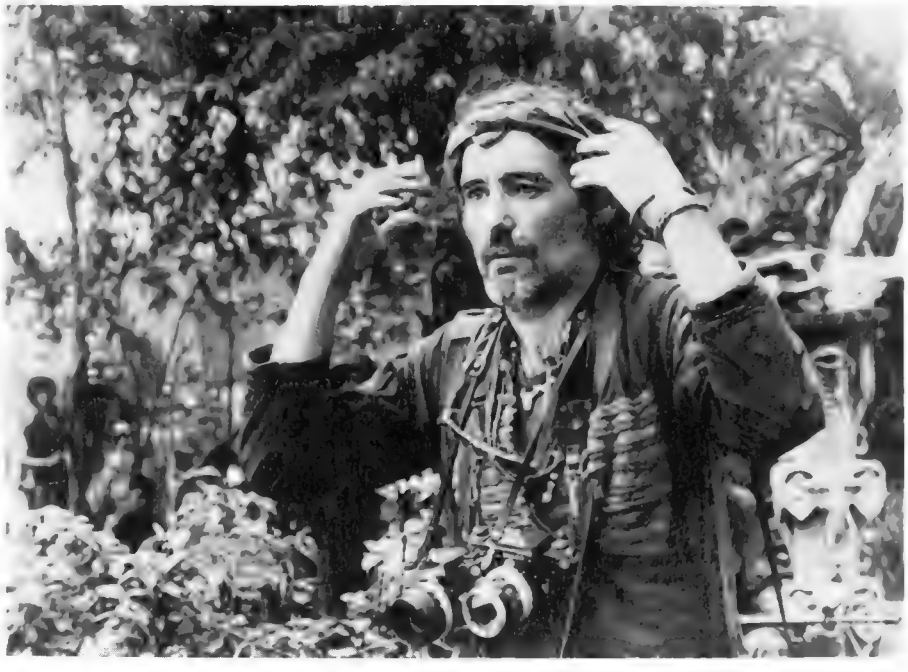
…vor allem, weil Sie ja nie eine Filmschule besucht haben.

Stimmt. Ich halte nicht viel von Filmschulen, die meisten sind richtiger Nepp, wo den Studenten das Geld aus der Tasche gezogen wird. Ich glaube, für jemanden, der wirklich vorhat, Filme zu machen, hat es hat mehr Sinn, das Geld, was er für ein Studium an einer Filmschule ausgeben würde, gleich in eigene Kurzfilme zu stecken und in Kinoeintrittskarten zu investieren. Man sollte lieber seinen Instinkten folgen, statt auf die Ratschläge der abgehalfterten Dozenten zu hören.

Es gibt Parallelen zwischen Ihrer Laufbahn und der von John Sayles: Auch er begann als Drehbuchautor für Exploitation-Filme bei Roger Corman, um dann sehr ernsthafte eigene Arbeiten zu realisieren.

Vielleicht gibt es da tatsächlich Parallelen, es wäre jedenfalls ein schöner Gedanke. Der Unterschied ist aber, daß sich Sayles in der Roger-Corman-Factory schon fest etablierte, indem er eine ganze Reihe sehr erfolgreicher Drehbücher schrieb. Ich würde mich, was meine Ausbildung angeht, eher zwischen Sayles und Bogdanovich, der ja auch bei Corman begann, einordnen. Denn nach meiner Corman-Zeit wechselte ich zunächst die Fronten und wurde freier Filmjournalist für diverse Filmmagazine, was mir sehr viel mehr Spaß machte und größere Befriedigung verschaffte. Denn irgendwann war klar, daß Roger mich nicht Regie

Timothy Bottoms, Cybill Shepherd, **THE LAST PICTURE SHOW** *; 20 Jahre später:* **TEXASVILLE**



Dennis Hopper als Fotograf in **APOCALYPSE NOW**

führen lassen würde. Ich war dreiundzwanzig, und eine seiner Regeln ist, daß er niemandem unter dreißig einen Regiejob gibt. Keine Ahnung warum. Deshalb fühlte ich mich dort ausgebrannt und in einer Sackgasse und beschloß, für Zeitschriften zu schreiben und eigene Drehbücher zu entwickeln. Und da gibt es die Parallele zu Bogdanovich, der ja auch als Journalist aktiv war, bevor er Regisseur wurde, und Filmemacher interviewte.

Wann entstand Ihr Interviewfilm mit Dennis Hopper?

Das war 1988, etwa ein Jahr nach meiner Ankunft in Los Angeles. Damals machte ich Interviews mit Regisseuren für eine Laserdisc-Firma. Ich rief ihn einfach an, er legte sofort los, und ich sagte, warum sollen wir das am Telefon machen, warum filmen wir es nicht? Dennis Hopper war sehr nett und zugänglich, ich verbrachte einen ganzen Tag mit ihm und nahm unser Gespräch in seinem Loft in Venice Beach auf Video auf.

Das muß gleich nach COLORS *gewesen sein, oder?*

Exakt.

Arbeitete er da schon an BACKTRACK*?*

Er fing gerade damit an. Später erzählte er mir, was Vestron mit BACKTRACK angestellt hat und wie verbittert er darüber ist.

Und danach drehten Sie die beiden Dokumentarfilme übers Filmemachen?

Genau. Bei den Dreharbeiten zu dem Corman-Film THE DRIFTER hatte ich den Schauspieler Timothy Bottoms kennengelernt, einen der Hauptdarsteller aus THE LAST PICTURE SHOW. Seine Karriere befand sich damals auf dem Tiefpunkt, er drehte nur noch Low-Budget-Filme und billige Fernsehsachen. Wir wurden gute Freunde, und er erzählte mir, man habe ihm gerade die Sonny-Crawford-Rolle in TEXASVILLE, der Fortsetzung von THE LAST PICTURE SHOW, angeboten, aber er werde ablehnen, da die Dreharbeiten von THE LAST PICTURE SHOW so schmerzhaft für ihn gewesen seien. Und er erklärte mir den Grund dafür. Während meiner Studienzeit hatte ich eine Arbeit über das New Hollywood in den siebziger Jahren geschrieben und mich darin ausführlich über THE LAST PICTURE SHOW ausgelassen, der mich total faszinierte. Ich wußte, daß Larry McMurtrys Buchvorlage auf eigenen Erfahrungen basierte, aber nun erfuhr ich, daß während der Dreharbeiten des Bogdanovich-Films das Leben wiederum die Kunst imitierte – wie Bogdanovich mit seinen jungen, unbekannten Schauspielern in diese Kleinstadt kam, wo McMurtry tatsächlich aufgewachsen war, wie er dessen Jugenderlebnisse vor der Kamera rekonstruierte und wie die Geschichte des Films sich wiederum in dem widerspiegelte, was sich in den Drehpausen und nach Drehschluß am Set abspielte. Das hatte ich bisher nur vermuten können, und Tim bestätigte es mir nun. Wir blieben in Kontakt, und ich besuchte ihn auf seiner Ranch in Monterey, Kalifornien. Ich habe ihn dann davon überzeugt, die Rolle in TEXASVILLE doch anzunehmen, denn a) brauchte er das Geld und b) könnte es ein kathartisches Erlebnis für ihn werden, zumal, wenn wir einen Dokumentarfilm über die ganze Sache machen würden. Genau das war die Bedingung, die er Bogdanovich stellte: Entweder der Dokumentarfilm oder kein Timothy Bottoms als Sonny Crawford. Dadurch fühlte sich Peter aber nicht besonders unter Druck gesetzt, denn er mag Tim nicht besonders und hatte schon jemand anderen für die Rolle ins Auge gefaßt. Schließlich war er dann doch einverstanden. Tim trat offiziell als Produzent meines Films auf, aber zu dem Zeitpunkt war es mir wichtig, Tim so wenig wie möglich an der Dokumentation zu beteiligen, weil ich seine Sicht nicht den Film beeinflussen lassen wollte. Das war aber ganz in seinem Sinne, er ließ mir völlig freie Hand und stellte nur seinen Namen zur Verfügung.

Die Credits Ihres Films PICTURE THIS: THE TIMES OF PETER BOGDANOVICH IN ARCHER CITY, TEXAS *führen Timothy Bottoms und seinen Bruder Sam Bottoms als Executive Producers auf.*

Sie übten keinerlei schöpferischen Input aus. Außer ihren eigenen Aussagen vor der Kamera hatten sie praktisch keinen Einfluß auf den Film. Ich hatte die vollständige Kontrolle, also auch Final Cut. Es ist bis heute der einzige meiner professionell gedrehten Filme, bei dem ich Final Cut hatte.

Wie reagierte Cybill Shepherd auf Ihr Projekt? Wenn man den Film sieht, ist es ziemlich offensichtlich, daß sie der Schurke des Stücks ist.

Sie stand der Sache sehr negativ gegenüber. Für sie war das Klatsch und Tratsch, egal wie oft ich ihr erklärte, daß ich nicht an Klatsch interessiert sei, sondern an dem Phänomen der fließenden Grenze zwischen Leben und Kino. Das hat sie aber nicht geschluckt. Sie reagierte ein wenig paranoid und zeigte sich überhaupt nicht interessiert oder gar kooperativ. Aber ich muß sagen, am Ende, als ich Peter die endgültige Schnittfassung meines Dokumentarfilms zeigte, war er überhaupt nicht glücklich damit. Er fand ihn viel zu intim und störte sich an allem, was seine Ex-Frau Polly Platt in dem Film zu sagen hat. Also arbeitete ich mich über Barry Spikings, den Produzenten von TEXASVILLE, an Cybill heran, und siehe da, letztendlich gefiel ihr PICTURE THIS sogar, und ironischerweise war sie es, die Peter davon überzeugte, ihn öffentlich zeigen zu lassen. So hat sie mir also doch noch sehr geholfen.

Wann wurde der Film erstmals gezeigt? Nach TEXASVILLE*?*

Ja. Der ursprüngliche Geldgeber war *Nelson Entertainment,* die Produktionsfirma von TEXASVILLE also, aber nach den ersten Testvorführungen von TEXASVILLE, die katastrophal waren, drehten sie mir augenblicklich den Hahn zu, um nicht noch mehr Geld aus dem Fenster zu werfen. Also mußte ich zusehen, wo ich die letzten hunderttausend Dollar herbekam, um den Film fertigstellen zu können. Zu diesem Zweck fuhr ich noch einmal nach Archer City, Texas, wo ich ein paar Ölquellenbesitzer kennengelernt hatte, und überredete sie, mir das nötige Geld zu geben.

Ist der Film auch im Kino gezeigt worden?

Nur auf Festivals. Die Premiere war 1991 auf dem Filmfestival in Toronto, 1992 lief er in Rotterdam, 1993 in München. Aber er wurde im amerikanischen Fernsehen ausgestrahlt, in *Showtime. Er bekam überall ausgezeichnete Kritiken, und mir persönlich gefällt er besser als HEARTS OF DARKNESS, weil es die größere Herausforderung war.*

Haben Sie mit der Arbeit an HEARTS OF DARKNESS *begonnen, noch ehe* PICTURE THIS *fertig war?*

Ja, es gab einen Rohschnitt von PICTURE THIS, aber noch keine Endfassung. Diesen Rohschnitt bekam Nicolas Cage zu sehen, der ein großer Fan von THE LAST PICTURE SHOW ist. Und Nicolas Cage wußte, daß seine Tante, Eleanor Coppola, gerade dabei war, ihre Aufnahmen von den Dreharbeiten zu APOCALYPSE NOW wieder auszugraben und dabei mit einem Produzenten namens George Zaloom von Universal Pictures zusammenarbeitete, dem eigentlich nur ein Fernseh-Special über APOCALYPSE NOW vorschwebte, mit Ausschnitten und Material im *Making-Of*-Stil. Der Arbeitstitel war APOCALYPSE NOW REVISITED. Die beiden saßen seit etwa einem Monat mit einem Regisseur namens Fax Bahr an der Sache dran, aber Eleanor gefiel die Richtung nicht, in die das Projekt abzukippen drohte, sie fühlte, daß die intime, persönliche Note, die sie ihrem Buch, den Notizen über die Dreharbeiten, verliehen hatte, verloren ging. Sie sah PICTURE THIS, und ihr gefiel die Art, wie ich darin Polly Platt präsentierte. Sie bat den Produzenten, Kontakt mit mir aufzunehmen, und so stieß ich dazu. Sie war außerdem sauer, daß Fax Bahr dem Projekt den Rücken gekehrt hatte, um als Autor für die Fernsehserie IN LIVING COLOR zu arbeiten. Als ich an Bord kam, warf ich so ziemlich alles über den Haufen, was bisher gemacht worden war, und fing noch einmal ganz von vorne an, was auch bedeutete, auf Eleanors Tagebuch zurückzugreifen und dieses als erzählerisches Rückgrat des Films zu benutzen. Insgesamt war ich dreizehn Monate mit dem Projekt beschäftigt und arbeitete mit zwei Cuttern.

Heißt das, Sie haben gar nicht mit Fax Bahr zusammengearbeitet? Der Credit lautet „A Film by Fax Bahr with George Hickenlooper".

Fax und ich haben etwa zehn Prozent der Zeit zusammengearbeitet, und während der anderen neunzig Prozent war er nicht zu sehen. Am Ende versuchte er durchzusetzen, daß nur er als Regisseur genannt wurde. Eine sehr unangenehme Sache. Die Wahrheit ist, daß er an seiner TV-Serie schrieb und nie anwesend war, während die beiden Cutter und ich dem Film Gestalt verliehen. Wenn Sie sich meine anderen beiden Dokumentarfilme ansehen, werden Sie Gemeinsamkeiten feststellen, wenn Sie sich Fax Bahrs andere Arbeiten ansehen, wird sie nichts an HEARTS OF DARKNESS erinnern.

PICTURE THIS *und* HEARTS OF DARKNESS *haben in der Tat ein gemeinsames Thema: Beide Filme schildern die Behind-the-Scenes-Story hauptsächlich aus dem Blickwinkel der Ehefrau des jeweiligen Regisseurs. Warum hat Eleanor Coppola ihr Filmmaterial eigentlich nicht früher veröffentlicht?*

Als APOCALYPSE NOW in die Kinos kam, machten die Coppolas sich ziemliche Sorgen, ob der Film sein Herstellungskosten wieder einspie-

len würde, denn sie hatten praktisch ihr ganzes Geld hereingesteckt. Und Francis hatte Angst, daß ein persönlicher Dokumentarfilm, der zur gleichen Zeit wie der eigentliche Film in die Kinos käme, von APOCALYPSE NOW ablenken würde. Man überlegte sich verschiedene Lösungen, aber das Problem wurde damals nie gelöst, und so wurde das Material abgelegt und blieb dreizehn Jahre unter Verschluß. Nur einmal, in den achtziger Jahren, gab es eine Anfrage von einem deutschen Fernsehsender, etwas damit zu machen, aber auch daraus wurde nichts. Meine Absicht war, weniger ein „Making of APOCALYPSE NOW", das heißt weniger einen Film über die produktionstechnischen Aspekte des Projekts zu machen, sondern vielmehr ein Dokument darüber, wie es ist, solche Leidenschaft für ein Filmvorhaben zu entwickeln, daß man diesen Film regelrecht lebt. Auch da gibt es eine Parallele zu PICTURE THIS, denn auch hier geht es darum, wie das Leben das Kino nachahmt: Coppola sprach immer über die Ähnlichkeiten zwischen sich und der Figur des Marlow in „Das Herz der Finsternis" oder der Figur des Willard in APOCALYPSE NOW.

Gab es Leute, die es ablehnten, von Ihnen für den Film interviewt zu werden?

Ja, hauptsächlich mit zwei Leuten gab es Schwierigkeiten. Der eine war Dennis Jacob, ein Kommilitone von Francis aus seiner Zeit an der UCLA. Für Francis, der in dieser Beziehung an Minderwertigkeitskomplexen litt, weil sein Bruder August Universitätsprofessor in Stanford ist, war Dennis Jacob, ein brillanter, sehr belesener, hochintelligenter Mann, immer so etwas wie ein literarischer Experte gewesen, und als Francis auf den Philippinen festsaß, weil ihm kein Ende für APOCALYPSE NOW einfiel, rief er seinen Freund Dennis Jacob zur Hilfe. Dennis war derjenige, der Francis mit T.S. Eliots „The Hollow Men" bekannt machte, fühlte sich aber gleichzeitig von Francis verraten, weil dieser ihm, wie er glaubte, die verdiente Anerkennung für seinen Beitrag zum Ende des Films verweigerte. Außerdem begann Francis zu dieser Zeit ein Verhältnis mit einer Frau, in die Dennis sich verliebt hatte. Dennis wurde also sehr verbittert, und als sie gemeinsam am Schnitt von APOCALYPSE NOW saßen, leistete er sich einen ziemlichen Hammer. Francis arbeitete mit drei Cuttern, die er ihrer Persönlichkeit entsprechend einsetzte: Walter Murch, der sehr geradeaus dachte, schnitt den Anfang des Films, Richard Marks, eher ein Ästhet, übernahm den mittleren Teil, und der ein wenig verrückte Dennis Jacob montierte den Schluß. Und irgendwann wurde Dennis so wütend auf Francis, daß er seine zehn Rollen einfach mitnahm und damit drohte, sie zu verbrennen. Francis sagte, na los, mach doch, ich hab das Negativ, aber trotzdem hätte das viele verschwendete Arbeitsmonate bedeutet. Also mußte Francis ihn wieder besänftigen.

Und Jacob weigerte sich also, etwas darüber vor der Kamera zu erzählen…

Ja, er wollte nichts mit dem Film zu tun haben, es sei denn, wir hätten ihm eine Stange Geld bezahlt. Ich habe allerdings ein Tonbandinterview mit ihm gemacht, da läßt er zwei Stunden lang kein gutes Haar an Francis. Vielleicht ist es ganz gut, daß er jetzt nicht in unserem Film ist, denn seine Haltung ist so negativ, daß das Ganze leicht in „Dennis Jacob vs. Francis Coppola" hätte ausarten können. Außerdem hätten wir gar nicht gewußt, was davon eigentlich wahr ist, denn Francis hat viele der Vorwürfe bestritten. Er hält Dennis ganz ernsthaft für verrückt.

Und wer war die andere Person, die Schwierigkeiten machte?

Harvey Keitel. Er sollte ja ursprünglich den Willard spielen und war dann gefeuert worden. Zuerst sagte er, warum interviewt ihr nicht erst ein paar andere Leute und findet heraus, was die von mir denken. Denn Harvey gibt sich immer Mühe, offen zu wirken. Also fragten wir andere Crewmitglieder und hörten, Harvey sei schwierig gewesen, hätte dauernd gemeckert und so weiter. Francis dagegen meinte, der Hauptgrund dafür, daß er Harvey gefeuert habe, sei gewesen, daß Harvey einfach ein zu guter Charakterdarsteller ist und dadurch zuviel Aufmerksamkeit auf sich gezogen und von der Vietnam-Erfahrung im Film abgelenkt hätte, und deshalb habe er lieber einen passiveren Schauspieler wie Martin Sheen für die Rolle genommen. Als wir Harvey all das erzählten, wurde er wütend und wollte nichts mehr sagen.

Wie lange hatte Coppola denn mit Harvey Keitel gedreht?

Drei Wochen. Mehrere Stunden an Material, darunter einige wunderbare Sequenzen. Das hätte einen ganz anderen Film ergeben, eher so etwas wie eine schwarze Komödie im Stil von Stanley Kubrick. Als Francis mit Harvey drehte, verfilmte er noch das John-Milius-Drehbuch, was wirklich stark an DR. STRANGELOVE in Vietnam erinnerte. Und nachdem er Harvey Keitel gefeuert hatte, beschloß er, mehr auf Conrads „Herz der Finsternis" zurückzugreifen und das Drehbuch vollkommen umzuschreiben. Milius hatte von Conrad nur die Fluß-Metapher geborgt, das war alles gewesen. Jedenfalls ist Harvey Keitel heute, fünfzehn Jahre später, immer noch nicht auf APOCALYPSE NOW ansprechbar. Harvey und ich sind zusammen essen gegangen, und er fing an: „Warum willst du eigentlich einen Film über diesen bescheuerten Francis Coppola machen? Ich habe Coppola die Ideen für die Willard-Figur geliefert, denn ich war bei den Marines. Martin Sheen war nie bei den Marines. Ich war bei den Marines. Ich bin Willard! Ich bin Willard! Ich bin Willard! Ich bin Willard!" Ich hatte Schwierigkeiten, ihn zu beruhigen. *(lacht)*

Wenn Sie Bogdanovich und Coppola miteinander vergleichen sollten, was käme Ihnen da in den Sinn?

Zunächst einmal gehören sie natürlich beide derselben Generation von Filmemachern an, sie bilden – gemeinsam mit Martin Scorsese – die erste Generation von Filmemachern, die von einer vorangegangenen Generation beeinflußt wurde: Ford, Huston, Hawks, Welles, all diese Regisseure haben sie sehr beeinflußt, sie waren allesamt Film-Studenten in dem Sinne, daß sie die Filme der älteren Generation sehr genau studierten, ähnlich wie Leute wie Truffaut es in Frankreich getan hatten. Trotzdem sind Bogdanovich und Coppola zwei völlig unterschiedliche Persönlichkeiten. Bogdanovich ist viel introvertierter, viel intellektueller, er ist sehr „serbisch", sehr unnahbar und kühl, und obwohl ich ihn für einen genialen Kopf halte, denke ich, daß diese Introvertiertheit seine Perspektive sehr einschränkt. Er hat es geschafft, zwei oder drei ausgesprochen brillante Filme zu realisieren, aber seine anderen Filme sind durch das, was ihm in seinem Privatleben widerfahren ist, in Mitleidenschaft gezogen worden. Er hat tragische Dinge erlebt, aber er hat es nicht geschafft, diese Erfahrungen in seinen Filmen positiv und kreativ umzusetzen, sondern er hat immer nur verdrängt. Coppola dagegen nimmt die Tragödien in seinem Leben und verarbeitet sie in seiner Arbeit. Coppola ist sehr italienisch, sehr gesellig, er dreht seine Filme weniger mit dem Kopf als aus dem Bauch heraus. Er ist voller Leben und voller Liebe, und zwar nicht nur gegenüber dem Kino, sondern gegenüber allen Menschen in seiner Umgebung. Bogdanovich ist mehr ein Tüftler, während Coppolas Filme wie große italienische Banketts wirken, und alles, was bei diesem Bankett, sprich: bei den Dreharbeiten passiert, sieht man auch hinterher auf der Leinwand. Obwohl beider Karrieren schlimme Tiefen erlebt haben, denke ich, daß Francis' Werk das konsistentere ist, und das liegt daran, daß er sich selbst und seinem Leben gegenüber eine viel offenere Einstellung hat als Peter, der eigentlich sehr verschlossen ist.

Bogdanovich hatte ja auch nie die Ambiton wie Coppola, sich als eine völlig neue Art von Produzent zu etablieren, als Autorenminimogul sozusagen, mit seiner Firma Zoetrope.

Und zwar nicht nur als Filmproduzent, er wollte auch Radio machen, er gab eine Zeitschrift heraus, wollte Restaurants kaufen und einen ganzen Häuserblock in San Francisco besitzen, in der Nähe des Buchladens „City Lights", Ecke Kearny Street und Columbus Avenue, wo er dieses Utopia für Künstler schaffen wollte. Irgendwann Mitte der siebziger Jahre investierte er sein ganzes Geld in alles mögliche und ließ sich in so viele verschiedene Richtungen ziehen, daß er etliche Jahre lang gar nicht dazu kam, die Filme zu drehen, die ihm wirklich am Herzen lagen. Francis klagt immer noch darüber. Er hat mir einmal gesagt, seit THE CONVERSATION habe er keinen Film mehr gemacht, den er wirklich machen wollte. Damit meinte er: Bei THE CONVERSATION hatte er das Originaldrehbuch geschrieben und Regie geführt, APOCALYPSE NOW basierte auf dem Script eines anderen, und seitdem saßen ihm immer die Banken im Nacken und er war gezwungen, Filme zu drehen, um seine immensen Schulden abzubezahlen. Eine Folge seiner Offenheit ist natürlich auch, daß er soviel Geld für andere Leute ausgibt, was wiederum zu diesem Schuldenberg führt. Erst jetzt, nach dem großen Erfolg von DRACULA, ist er seine Zahlungsverpflichtungen los, und er möchte jetzt am liebsten wieder kleinere Filme wie THE CONVERSATION drehen. Ich hoffe, daß ihm das gelingt.

Wann faßten Sie den Entschluß, statt Dokumentarfilmen übers Filmemachen selber Spielfilme zu drehen?

Nun, ich wollte ja schon Spielfilme drehen, seit ich sechzehn war. Aber da es in den USA keine staatliche Filmförderung gibt, ist es bei uns sehr schwer, das Geld aufzubringen, um einen Spiel-

Peter Bogdanovich, Francis (Ford) Coppola und ihr neuer Spielfilmkollege George Hickenlooper

film zu machen. Als sich mir die Gelegenheit bot, Dokumentarfilme zu drehen, griff ich die Gelegenheit natürlich beim Schopf, auch wenn das Prinzip des Dokumentarfilms dem des Spielfilms vollkommen entgegengesetzt ist, denn beim Dokumentarfilm beginnt man mit dem vorhandenen Material und versucht, es zu strukturieren oder gar eine Geschichte damit zu erzählen. Der Bauplan beim Dokumentarfilm ist das gedrehte Material, beim Spielfilm ist es das Drehbuch. Indem ich die Dokumentarfilme machte, habe ich also meine Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, unglaublich geschult und verfeinert, denn ich war gezwungen, aus Chaos eine Geschichte herauszufiltern.

HEARTS OF DARKNESS *erwies sich dann zum Glück als großer Erfolg, was den Schritt in Richtung Spielfilm erleichtert haben dürfte…*

Nicht sofort, denn in Hollywood wurde ich gerade wegen dieses Erfolgs erst einmal in die Schublade „Dokumentarfilmer" gesteckt, und man machte mir so absurde Angebote wie „The Making of CHEERS" und dergleichen. Burt Reynolds rief an und wünschte sich einen Film im Stil von HEARTS OF DARKNESS über sein Leben. Ich verlor allmählich den Mut, den natürlich wartete ich auf ein Spielfilmangebot. Aber dann lernte ich den Produzenten Brad Krevoy kennen. Er gab mir das Drehbuch zu GREY KNIGHT und sagte: „Das ist eine Vampir-Geschichte, die im amerikanischen Bürgerkrieg spielt, ziemlich bizarr, ich glaube, das wäre etwas für dich, und du kannst daraus machen, was du willst, solange nur Corbin Bernsen [aus der TV-Serie L.A. LAW] die Hauptrolle spielt." Ich sagte zu, und er ließ mich das Drehbuch umschreiben. Ich versuchte, aus dem reinen Horrorstoff etwas mehr zu machen, ihn auf eine höhere Ebene zu heben, wobei ich sicher davon beeinflußt war, wie Coppola bei APOCALYPSE NOW vorgegangen war.

Wer war denn der Drehbuchautor?

Matt Greenberg, der zufälligerweise zur gleichen Zeit wie ich in Yale studiert hatte.

Was genau änderten Sie am Drehbuch?

Im Originaldrehbuch hatten die Bösen Vampirzähne, waren also richtige Vampire. Mein Hauptinteresse lag darin, den Film so weit wie möglich in der Realität zu belassen. Ich bin kein allzu großer Horror-Fan. Also schlug ich bei Nietzsche nach, beschäftigte mich mit dem Konzept des Bösen, las „Richard III". Ich glaube nicht an das absolut Böse, und deshalb lag mir daran, diese Charaktere so ambivalent wie möglich zu gestalten. Während sie im Drehbuch einfach nur eindimensional böse waren, wollte ich die Frage stellen, ob die Greueltaten dieser Leute sich überhaupt in irgend einer Weise von denen der beiden Bürgerkriegs-Armeen unterscheiden. Auch die Themen Homoerotik und Drogensucht, beides Fakten während des Bürgerkriegs, wollte ich antippen. So habe ich den Film dann gedreht. Als der Produzent meine Schnittfassung sah, flippte er völlig aus und schrie, das sei ja gar kein Horrorfilm, das sei nicht das, was er wollte. Ich sagte, *Moment, du hast gesagt, ich könne machen, was ich wolle!* Also beschloß er, den Film eigenmächtig umzuschneiden, aber glücklicherweise konnte ich meinen

Fortsetzung auf Seite 75

Joseph Conrad trifft Bram Stoker

Der „director's cut" von Hickenloopers „Grey Knight" ■ Ein seltsamer Genrebastard: Ein Bürgerkriegs-Horrorfilm

At the height of the American Civil War in the spring of 1863 a battle was fought in the Tennessee Mountains. No honors were ever paid to its heroes or its dead. Even though that was the one time Confederates and Yankees fought on the same side, veterans don't talk much about it. Not because they've forgotten, but because they remember." (Stimme von Captain Harling; Prolog)

Ein Massker im amerikanischen Bürgerkrieg: Soldaten der Unionstruppen wurden gekreuzigt, mit dem Kopf nach unten an X-förmig aufgestellte Holzpfähle genagelt. Die Grausamkeit, die sich hier manifestiert, löst sogar in einem Krieg, in dem täglich gemetzelt und krepiert wird, Empörung aus. Im Mund eines Toten steckte eine Gürtelschnalle mit der Aufschrift „Alabama 51st". Diese Konföderierten-Einheit aber wurde sechs Monate früher vollständig aufgerieben. General Haworth (Martin Sheen) beauftragt den jungen Captain Harling (Adrian Pasdar), einem Fährtenspezialisten, sich gemeinsam mit dem verbitterten Colonel Thalman (Ray Wise) auf die Suche nach den Urhebern des Massakers zu machen. Harling, der wegen einer Kopfverletzung eigentlich hätte entlassen werden sollen, akzeptiert unter einer Bedingung: Er holt Colonel Nehemiah Strayn (Corbin Bernsen), den man bisher für den einzigen berlebenden der Alabama 51st hielt, aus dem Kerker und zwingt den Gefangenen, indem er eine alte Schuld abruft, sich an der Mission zu beteiligen.

Bevor man herauszufinden versucht, was mit Colonel Thalmans gekreuzigten Männern geschah, will Harling wissen, was Strayns Einheit widerfahren ist. Strayn führt sie an die Stelle am Fluß, wo er zweihundert Männer verlor. Er erzählt, wie die Alabama 51st von Unionstruppen umzingelt wurde und sich von allen vier Seiten Gewehrläufe auf sie richteten. *„The killing box"* nennen Soldaten einen solchen Kessel, und die Eingeschlossenen wissen, daß es daraus kein Entkommen gibt. Strayn streckte die Waffen, forderte seine Leute auf, sich zu ergeben, aber der Kommandeur der Blauröcke gab eiskalt den Schießbefehl. Strayn selbst wurde nur verletzt, ihm schenkte man das Leben, aber seine Kameraden, auch seinen zwölfjährigen Neffen, den Trommler Thomas, sah er mit eigenen Augen fallen.

Zwischen Strayn und Rebecca (Cynda Williams), einer stummen Schwarzen, die ein anderes Massaker überlebte, das eindeutig auf das Konto derselben Bande geht, entwickelt sich nach anfänglicher Feindseligkeit ein seltsames Vertrauensverhältnis. Auf telepathische Weise „zeigt" Rebecca Strayn Bilder aus der Zeit, bevor ihre afrikanischen Vorfahren von einem Sklavenhändler nach Amerika gebracht wurden. Strayn springt in den Fluß, taucht und kommt in einer Höhle wieder an die Oberfläche. Thomas sitzt dort, seinem fassungslosen Onkel den Rücken zugewandt, und bestätigt, was Rebecca ihm mitzuteilen versuchte: Daß in dieser Höhle zweihundert Jahre eine Macht eingesperrt war und daß alle Soldaten der Alabama 51st, die tot in den Fluß fielen, von dieser Macht infiziert und zu „Makers" wurden. Eine Kanonenkugel riß ein Loch in die Höhle, und so konnte die kannibalistische Armee des Bösen entweichen, nicht nur um zu morden, sondern vor allem, um sich zu vergrößern.

Später, nachts, steht seinem den Makers und deren Anführer, Strayns ehemaligen Freund Major Elkins (Roger Wilson), gegenüber. Elkins küßt Strayn auf den Mund und lädt ihn ein, sich ihnen anzuschließen. Rebecca vertreibt die Bande mit der silbernen Uhr, die Strayn ihr geschenkt hatte.

Zum großen Endkampf kommt es, nachdem man auf versprengte Konföderierte gestoßen ist, die einem Gemetzel der Makers nur knapp entkommen sind. Man schmilzt Silberbesteck, tränkt damit die Bajonette und formt daraus Kugeln, außerdem leitet man Wasser aus einer Quelle in einen kleinen Graben, denn von Thomas hatte Strayn erfahren, daß die Makers fließendes Wasser nicht überqueren können. Colonel Thalman, der Verstärkung holen wollte, kehrt als Maker zurück und wird von Rebecca mit einer Fackel in Brand gesetzt. Strayn lockt Elkins und seine Männer aus ihrer Deckung, und dank der silbernen Bajonette und Kugeln können die Makers getötet werden. Elkins greift sich Rebecca als lebenden Schild, aber die schießt sich selbst durch den Bauch, so daß die silberne Kugel auch den hinter ihr stehenden Elkins durchbohrt. Rebecca ist noch nicht tot, sie, die bislang Stumme, beginnt zu wimmern, zu singen. Strayn kann Harling, der kein Risiko eingehen will, nicht davon abhalten, Rebecca zu erschießen.

„I, John Laurence Harling, received my discharge Christmas Eve 1863. I elected however to continue to serve the Union and fought under General Ulysses S. Grant for the remainder of the war. Nehemiah Strayn, while waiting for his parole, escaped from Bowlen Green Prison and rejoined the Confederate Army. He was to serve valiantly at the battles of Gettysburg, Chickamauga and Cold Harbor. Though still a hardened believer in the Southern cause, he made many enemies there by his outspoken stance against slavery. After the Confederate surrender, it is rumored he returned to the cave at Cattam's Creek to rescue his nephew, the last surviving member of his regiment. Since then, to my knowledge, he has not been heard of." (Stimme von Captain Harling; Epilog)

Das Verstörende an GREY KNIGHT ist, daß die übernatürlichen Elemente so inszeniert werden, als gehörten sie genauso zur filmischen Rekonstruktion des amerikanischen Bürgerkriegs wie die Schlachten, die Feldlazarette voller schreiender Schwerverletzter und die Massengräber, die Hickenlooper und sein Kameramann Kent Wakeford (der für Scorsese MEAN STREETS und

Hickenloopers* GREY KNIGHT: *Colonel Strayn (Corbin Bernsen) muß mitansehen, wie seine Leute Opfer der »killing box« werden.

ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE photographiert hat) so kühl ins Bild setzen, als habe es damals schon eine Wochenschau gegeben. Die historischen Photographien am Anfang und in der Mitte des Films, auf denen man nicht nur verstümmelte Soldaten, sondern tatsächlich auch Aufnahmen von Gekreuzigten sieht, und Harlings Tagebuchaufzeichnungen tun das ihre, um den Eindruck des Authentischen zu verstärken. Hickenlooper selbst hat den Film als Mischung aus Conrad und Stoker beschrieben, und das trifft es in der Tat sehr genau: GREY KNIGHT beschreibt eine Conradsche Reise ins Herz der Finsternis, und den Horror („the horror!") des Krieges erfährt Harling hier auf ähnlich eindringliche Weise wie Willard in APOCALYPSE NOW. Und wie bei Stoker (und auf der Leinwand zuletzt in Coppolas Stoker-Adaption DRACULA) wird das übernatürliche, so lächerlich es auch für manche wirken mag, ernst genommen, als schildere man die religiösen Bräuche einer fremden Kultur. „Blue and grey is not always black and white", sagt General Haworth zu Beginn des Films, um zu verdeutlichen, daß nicht nur eine Seite der beiden Bürgerkriegsparteien sich schlimmer Massaker schuldig gemacht hat. Die Grenzen zwischen Gut und Böse, Leben und Tod, Natur und Metaphysik, Glauben und Aberglauben werden im Verlauf des Films genauso verwischen.

Hickenlooper sagt, GREY KNIGHT sei kein Horrorfilm, und will sich damit von dem abgrenzen, was heute als Horror gehandelt wird: der domestizierte Horror eines Stephen King auf der einen Seite und die *no-holds-barred*-Splattermovies auf der anderen. Ich behaupte: GREY KNIGHT ist klassisches Horrorkino in der Tradition eines Val Lewton (das erste Massaker, dessen „Zeuge" man als Zuschauer wird, findet hinter einer Wand aus Nebel und Pulverrauch statt, man hört nur die Schreie, und dann taucht ein reiterloses Pferd aus dem Rauch auf), angesiedelt im Genre des Outdoor-Western. Daß der Film damit etwas sehr Unpopuläres geschaffen hat und sich von einigen Erbsenzählern anhören muß, daß es die Werwölfe sind und nicht die Zombies, die man mit Silberkugeln tötet (wobei diese Leute übersehen, daß es sich bei den Makers eben nicht um Zombies, sondern um Wesen handelt, die im Kanon des Horrorfilms bisher überhaupt noch nicht auftauchten), tut seiner Leistung keinen Abbruch, im Gegenteil, es zeugt von Mut und Durchsetzungskraft, gerade bei einem Erstlingsfilm ein derartiges Konzept durchzusetzen.

Mehrfach schafft Hickenlooper Szenen reinen Horrors. Die (filmisch übrigens wunderbar eingeleitete) Rückblende, in der Strayn von dem Massaker am Fluß erzählt, ist realer Horror in Peckinpah-Zeitlupe, von Monte Hellman hervorragend geschnitten, und die Schreie des Trommlerjungen verfolgen einen noch lange. Am selben Schauplatz, in der Höhle unter dem Fluß, dann die gelungenste Szene übersinnlichen Horrors, wenn Strayn seinem Neffen begegnet. (Der Kreis aus Kerzen, in dem der Junge sitzt, und das Konzept des Bösen in GREY KNIGHT erinnert sicher nicht zufällig an David Lynchs TWIN PEAKS. Ray Wise, Darsteller des Leland Palmer in TWIN PEAKS und des Captain Thalman hier, ist ein weiteres direktes Zitat; die medizinischen Photos der Verstümmelten und das Walzermotiv über dem Vorspann lassen im übrigen an THE ELEPHANT MAN denken, und auch ein BLUE VELVET-Zitat leistet Hickenlooper sich, wenn er Strayn zu Harling sagen läßt: *„It's a strange world, John. Stranger than you think.")*

Natürlich ist GREY KNIGHT mehr als nur eine interessante Melange verschiedener Genres. Der beste Beleg dafür ist die komplexe Art und Weise, wie Hickenlooper das Verhältnis zwischen Harling und Strayn schildert. Nach und nach erfährt man mehr von der Vorgeschichte: Beide haben zusammen in West Point studiert, der ältere Strayn war sogar so etwas wie Harlings Mentor, und keiner kann verstehen, was der andere im gegnerischen Lager zu suchen hat. Dann gab es da noch ein Duell auf Leben und Tod – wegen einer Frau –, bei dem Harling darauf verzichtet hat, Strayn zu töten. So wurde aus den ehemaligen Freunden erbitterte Rivalen in der Liebe und im Krieg. Unvergeßlich wie vieles in GREY KNIGHT: die Wiederbegegnung zwischen Harling und Strayn im Kerker, wenn der geschniegelte Harling dem zotteligen, nackten Strayn klarzumachen versucht, warum er ihn bei der Mission braucht. Obwohl Harling zuvor im Off-Kommentar behauptet hatte, alle Schrecknisse des Krieges gesehen und ihrer müde geworden zu sein, wird bei dieser Begegnung klar, daß Strayn dem wahren Horror ins Gesicht geblickt hat. Und wenn er Harling seine Urinschüssel ins Gesicht kippt, ist das ein Akt der Inbesitznahme und Erniedrigung (und latenter Homoerotik), für den sich Harling später rächt, indem er den Südstaatler an eine Schwarze kettet. GREY KNIGHT ist also auch ein Buddy Picture der ganz besonderen Art.

Vor zehn Jahren, zwischen THIEF und MANHUNTER, hat Michael Mann einen Film mit dem Titel THE KEEP gedreht, in dem deutsche Soldaten 1941 in einer Burg in den Karpaten auf eine übernatürliche Macht stoßen. Die Verquickung von Kriegsfilm und Horrorgenre hat Hickenlooper also nicht erfunden; aber in THE KEEP kann ich mich an ein lächerliches Gummimonster mit leuchtenden Augen erinnern, was dem ansatzweise gar nicht so üblen Film am Ende den Garaus bereitete. Hickenloopers Film dagegen hört damit auf, daß der letzte Maker um den toten Elkins weint und verzweifelt um Gnade schreit, bevor er von Harling erschossen wird. Es sind gerade die menschlichen Regungen der Wiederauferstandenen, die diese so grauenerregend machen.

Über THE KILLING BOX, den Produzentenschnitt von Hickenloopers GREY KNIGHT, braucht man nicht viele Worte zu verlieren (auch wenn er mich persönlich, als ich GREY KNIGHT noch nicht kannte, ausreichend überzeugt hatte, um ihn zum Filmfest München einzuladen, wo dann schließlich beide Versionen zu sehen waren). Allein dadurch, daß in THE KILLING BOX Strayns Rückblende samt Erklärung des *„Killing Box"*-Begriffes schon am Anfang steht, wird bereits die ganze Struktur des Films über den Haufen geworfen. Man kann nur hoffen, daß die Videofirma, die hierzulande die Rechte an dem Film besitzt, wie versprochen GREY KNIGHT veröffentlichen wird und nicht THE KILLING BOX. *rf.*

Fortsetzung von Seite 73

Director's Cut retten, so daß jetzt beide Versionen existieren: mein Film GREY KNIGHT und die verhunzte Produzentenfassung mit dem Titel THE KILLING BOX.

Der Cutter von GREY KNIGHT *ist Monte Hellman. Wie konnten Sie ihn für das Projekt gewinnen?*

Ich hatte Monte auf einer Party während der Filmfestspiele in Cannes kennengelernt, als ich mit HEARTS OF DARKNESS dort war. Wir kamen ins Gespräch, und ich erzählte ihm, wie sehr ich seine Filme mag, vor allem RIDE IN THE WHIRLWIND und TWO-LANE BLACKTOP. Als ich dann mit den Dreharbeiten zu GREY KNIGHT begann, rief ich Monte an und fragte ihn, ob er mir nicht einen guten Cutter empfehlen könne. Da er gerade nichts zu tun hatte, fragte er mich: „Warum läßt du mich nicht deinen Film schneiden?" *(lacht)* Und ich sagte, ich würde mich sehr geehrt fühlen. Acht Monate lang haben wir dann zusammen an dem Schnitt gearbeitet. Mit dem Produzentenschnitt hatte er nichts zu tun, er weigerte sich, dafür auch nur einen Finger zu krümmen.

Nichtsdestoweniger tauchen sowohl sein Name als auch Ihrer in den Credits zu THE KILLING BOX *auf, was für mich zu Anfang, als ich nur* THE KILLING BOX *kannte, aber von der Existenz des Director's Cut erfuhr, sehr irritierend war. Denn ich sagte mir: Solange ich dort auf der Leinwand lese „Directed by George Hickenlooper" und nicht „Directed by Allan Smithee", kann die Sache so wild nicht sein.*

Mein Agent fand den Producer's Cut ganz erträglich und sah keinen ausreichenden Grund, meinen Namen nicht dafür zur Verfügung zu stellen. Er sagte, wenn du deinen Namen nachträglich zurückziehst, kommst du schnell in den Ruf eines Troublemakers. Und das kann ich so früh in meiner Karriere nun wirklich nicht gebrauchen.

Was für ein Gefühl war das eigentlich am Set? Jetzt hatten Sie es Roger Corman ja gezeigt: Sie waren noch keine dreißig, und trotzdem drehten Sie Ihren ersten Spielfilm, einen ziemlich aufwendigen Kostümfilm noch dazu. Wie kamen Sie sich vor, als Sie dort im Regiestuhl saßen und Schlachten inszenierten wie ein kleiner Coppola?

Ich hatte das Gefühl, daß ich haargenau wußte, was ich tat. Das war ja etwas, worauf ich mich vorbereitet hatte, seit ich sechzehn Jahre alt war. Ich habe Einstellung für Einstellung mit Storyboards vorbereitet, auch wenn ich dann nicht unbedingt den Storyboards beim Drehen gefolgt bin, aber zumindest hatte ich den Film dadurch fertig vor Augen. Wegen des niedrigen Budgets mußte ich natürlich laufend Szenen umschreiben und auf einige Sequenzen ganz verzichten. Aber ich wußte immer, was ich tat, ich fühlte mich sehr sicher, und das Team war sehr zufrieden mit mir, weil ich immer gut vorbereitet am Drehort erschien. Die Schauspieler waren ebenfalls glücklich, weil ich ihnen die Aufmerksamkeit widmete, die sie meiner Meinung nach verdienen. Ich glaube, ein Regisseur muß seinen Schauspielern gegenüber sehr viel Feingefühl an den Tag legen, nicht nur in bezug auf sein Spiel, sondern auch auf rein psychologischer Ebene, denn Schauspieler sind sehr unsicher, und um die gewünschte Leistung zu

erreichen, muß man sie ständig in ihrer Arbeit bestätigen.

Ist es Zufall, daß man in GREY KNIGHT *Cynda Williams und Billy Bob Thornton, zwei der Hauptdarsteller aus* ONE FALSE MOVE, *wiederbegegnet?*

Nein, ich sah ONE FALSE MOVE, kurz bevor ich meinen Film besetzte. Ich war ganz begeistert von dem Film, den Billy Bob Thornton ja auch geschrieben hatte. Ich halte ihn für einen phantastischen Drehbuchautor und für einen guten Schauspieler. Ich brauchte außerdem eine schwarze Hauptdarstellerin, und Cynda Williams hatte mich in ONE FALSE MOVE ebenfalls überzeugt. Aber um sie zu kriegen, mußte ich auch wieder kämpfen. Denn Produzent Brad Krevoy wollte die Rolle eigentlich mit der schwarzen Freundin eines deutschen Produzenten besetzen, aber als wir Probeaufnahmen mit ihr machten, war sie so schlecht, daß ich damit drohte, alles hinzuschmeißen, wenn ich nicht Cynda für die Rolle bekäme.

Und wie kamen Sie mit Corbin Bernsen zurecht? Er war ja der einzige, der Ihnen aufgezwungen wurde.

Natürlich war ich anfangs ein wenig beunruhigt, denn ich kannte seine Arbeit, aber dann merkte ich rasch, daß er bisher immer nur auf einen Typ festgelegt worden war, und dafür kann er nichts. In meinem Film spielt er eine Rolle, die nichts mit seiner Fernseharbeit zu tun hat, und ich finde, er liefert in GREY KNIGHT seine bislang beste Leistung. Auf dem Filmfestival in Houston, Texas, hat er dafür den Darstellerpreis erhalten.

Und Ray Wise?

Man hat mir vorgeworfen, Ray Wise würde in GREY KNIGHT zu sehr chargieren, und wenn das zutreffen sollte, trage ich die Verantwortung dafür, denn ich habe ihn darum gebeten, so zu spielen. Nicht wegen seiner Leland-Palmer-Figur in TWIN PEAKS, sondern weil ich der Meinung war, die Figur des Colonel Thalman sei zu trocken und zu klischeehaft, und ich wollte versuchen, ihr etwas Außergewöhnliches, etwas nicht Alltägliches zu verleihen. Vielleicht bin ich dabei zu weit gegangen, aber es war eine ganz bewußte Entscheidung, und im Grunde stehe ich immer noch dazu, denn sonst wäre Thalman zu einer Klischeefigur geworden, wie man sie in jedem Kriegsfilm findet.

Wie hoch war Ihr Budget?

Unterm Strich 800.000 Dollar, dazu kam dann noch Corbin Bernsens dicke Gage. Alles in allem belief es sich auf 1,1 Millionen Dollar.

Das ist unglaublich niedrig.

Ja, vor allem für einen Kostümfilm mit 23 Drehtagen. Es war sehr hart, aber wir haben es für diese Summe geschafft, was sicher großenteils meiner akribischen Vorbereitungsarbeit zu verdanken ist.

Wo haben Sie die historischen Photographien gefunden, die man im Vorspann von GREY KNIGHT *sieht?*

Auf die Photos aufmerksam geworden bin ich durch Ken Burns' sehr erfolgreichen Dokumentarfilm THE CIVIL WAR. Einer unserer Produktionsleiter hat sich dann mit einem Archiv in New York in Verbindung gesetzt, das uns all diese medizinischen Aufnahmen zur Verfügung stellte. Ich mag diese Photos sehr, vor allem wegen des Kontrasts zwischen den entsetzlichen Wunden dieser Leute und ihren stoischen, formalen Posen, und ich finde, die bittere Ironie, die in diesen Aufnahmen steckt, reflektiert sehr gut das, worum es in dem Film geht. Auch diese Photographien fielen in THE KILLING BOX, also dem Producer's Cut, der Schere zum Opfer.

Aber nur die am Anfang. In der Mitte gibt es dann in beiden Versionen noch eine Montagesequenz mit weiteren Photos.

Aber auch die ist in THE KILLING BOX gekürzt. Dort sieht man drei Aufnahmen, in GREY KNIGHT sind es fünf. Und der Off-Kommentar an dieser Stelle ist ebenfalls entsprechend kürzer.

Wo liegen denn für Sie die wichtigsten Unterschiede zwischen dem Director's Cut GREY KNIGHT *und der Produzentenversion* THE KILLING BOX *?*

Der Hauptunterschied liegt in der Stimmung. In meiner Fassung gibt es viele subtile Details, zum Beispiel die Homoerotik, von der ich schon sprach, und die Drogensucht des Helden. Die Produzenten waren der Ansicht, ein Held könne nicht sympathisch sein, wenn man sieht, wie er sich Morphium spritzt. Sie meinten, er wäre ja verrückt, wenn er drogensüchtig wäre, und ich dachte genau das Gegenteil, daß er sich nämlich Morphium spritzt, um nicht verrückt zu werden. Das gefiel ihnen also nicht, deshalb flog es raus. Mein Film ist düsterer und tiefschürfender. Die Tatsache, daß die subtilen Dinge aus der Produzentenfassung verschwanden, machte die Sache sehr viel flacher. Außerdem wurde die Musik komplett ausgetauscht. In GREY KNIGHT ist das Leitmotiv eine Art unheimlicher Walzer, während die Musik in THE KILLING BOX viel militärischer und von daher viel klischeehafter ist. Sie versuchten, aus GREY KNIGHT einen Horrorfilm zu machen, aber das funktionierte einfach nicht, dafür hätte vieles von vornherein anders gedreht werden müssen. Am Anfang, in der Mitte und am Ende gibt es krasse Unterschiede, und von der Stimmung her ist es durchgehend etwas völlig anderes.

In der Produzentenfassung reden die Untoten an verschiedenen Stellen plötzlich mit elektronisch verfremdeten „Monsterstimmen".

Autsch! kann ich da nur sagen. *(lacht)* Man hat es da mit Menschen zu tun, die einfach keinen Geschmack haben. Dafür sind sie tüchtige Geschäftsleute, in der Hinsicht respektiere ich sie. Aber von Ästhetik verstehen sie gar nichts.

In einer unserer Unterhaltungen haben Sie erwähnt, daß Sie Ed Zwicks Bürgerkriegsfilm GLORY *sehr mögen. Ich persönlich hatte meine Schwierigkeiten mit dem Film, vor allem mit dem heroischen Ende. In Ihrem Film dagegen findet sich kaum so etwas wie Heroismus, im Gegenteil. Ihre Mutter kann also stolz auf Sie sein!*

(lacht) Meine Mutter hat den Film noch gar nicht gesehen, aber ich hoffe, das wird bald passieren. Ja, ich nehme an, er wird ihr gefallen. Mein Film ist ein Antikriegsfilm und GLORY nicht, da haben Sie völlig recht. Was mir an GLORY so gefiel, war, daß es der erste Film über den amerikanischen Bürgerkrieg war, der versuchte, diesen Krieg zu deromantisieren. Und genau das wollte ich auch versuchen. In GREY KNIGHT sollte der Krieg rauh und ungeschminkt und brutal wirken, das war mein Ziel.

Ed Zwick hatte für GLORY *sicher das Zehn- oder Zwanzigfache Ihres Budgets zur Verfügung.*

Bestimmt. Er muß so um die dreißig Millionen Dollar gehabt haben. Trotzdem, was die Schilderung des Krieges betrifft, war es ein guter Film. Ich würde gern noch einen zweiten Film über den Bür-

***Der Photograph Martin Bradley (Jefferson Mays, links, mit Adrian Pasdar) in* GREY KNIGHT**

gerkrieg drehen, dann aber mit größerem Budget. Darin würde es um Matthew Brady gehen, den Mann, der die Photographien gemacht hat, die Sie in meinem Film gesehen haben. Brady war Engländer, der in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts nach Amerika auswanderte. Zu Beginn wollte er heroische Kriegsbilder machen, aber je mehr er vom Krieg sah, um so mehr dokumentierte er auf seinen Photos das Abschlachten und Krepieren um ihn herum. Er verlor alle seine Illusionen, wurde depressiv und starb sehr jung. Die meisten seiner Photos gingen verloren, nur ein kleiner Teil blieb erhalten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden seine Arbeiten an große Städte verkauft, und in New York stellte man seine Glasplattenaufnahmen aus, ohne sie vor dem Sonnenlicht zu schützen, so daß sie sich irgendwann auflösten. Das wären eindrucksvolle Bilder für den Schluß meines Films...

Aber es gibt den Photographen doch schon als comic-relief-Randfigur in Ihrem Film!

Ja, aber eben nur als Randfigur. Das ist nicht viel mehr als ein Zitat. In meinem Film heißt er Martin Bradley.

Der erste Dialogsatz, den man in GREY KNIGHT *(und* THE KILLING BOX*) hört, heißt: „Is that gonna tell me what happened?" Der Colonel stellt diese Frage dem Photographen und deutet dabei rechlich verächtlich auf den Photoapparat. Reflektiert dies Ihre Haltung zur Photographie und zum Kino?*

Ja, absolut. Ist ein Bild wirklich ein Dokument oder nur eine Verzerrung der Wirklichkeit? Sehen Sie sich TRIUMPH DES WILLENS an, das ist das perfekte Beispiel. Ich mag Susan Sontags Buch über Photographie sehr, in dem sie über die Semiotik des Bildes spricht und darüber, wie sehr man in unserer Kultur Photos respektiert, auch wenn sie alles andere als Ikonen der Wahrheit sein mögen.

Ist es dieser Aspekt, der Sie so an Leni Riefenstahls Arbeit fasziniert?

Ja, das ist einer der Gründe. Die Tatsache, daß ihre Bilder so schön und doch so trügerisch sind. Zumindest in TRIUMPH DES WILLENS. In DAS BLAUE LICHT sind die Aufnahmen einfach nur schön, und ich finde es absurd, wenn man versucht, in ihrem frühen Werk faschistische Metaphern zu entdecken.

Wie haben Sie Leni Riefenstahl kennengelernt?
Es war so, daß sie mich kontaktierte, und zwar wegen einer juristischen Angelegenheit. Als ich für diese Laserdisc-Firma arbeitete, hatte ich ihr geschrieben und um ein Interview gebeten, denn die Firma wollte TRIUMPH DES WILLENS herausbringen. Das führte dann zu einem Streit um die Rechte, und ich versuchte, die Wogen zur Zufriedenheit aller Seiten zu glätten. Daraus ergab sich dann eine Brieffreundschaft, denn ihre Arbeit hatte mich schon immer fasziniert. 1991 habe ich sie dann hier in München besucht. Momentan bereite ich ein Buch über sie vor. Sie ist sehr hilfsbereit und unterstützt junge Filmemacher, wo sie nur kann. Regisseure aus der ganzen Welt kommen nach München, um sie zu besuchen. Sie ist eine wunderbare, sehr willensstarke Frau. Natürlich finde ich ihre politische Blauäugigkeit während der Nazizeit höchst fragwürdig, aber es läßt sich einfach nicht leugnen, daß sie eine geniale Künstlerin ist.

Apropos Buch: Wir haben vergessen, über Ihre Interview-Sammlung „Reel Conversations" zu reden. Wie kam es 1991 zu dieser Buchveröffentlichung? [Das Buch, erschienen im Verlag Citadel Press, New York, enthält Gespräche mit 21 amerikanischen und europäischen Regisseuren, darunter Scorsese, Coppola, Bogdanovich, Hopper, Cimino, Lynch, Stone, Levinson, Milius, Sayles, Cronenberg, Carpenter, Romero, Verhoeven, Wenders und Malle, und mit vier Kritikern.]

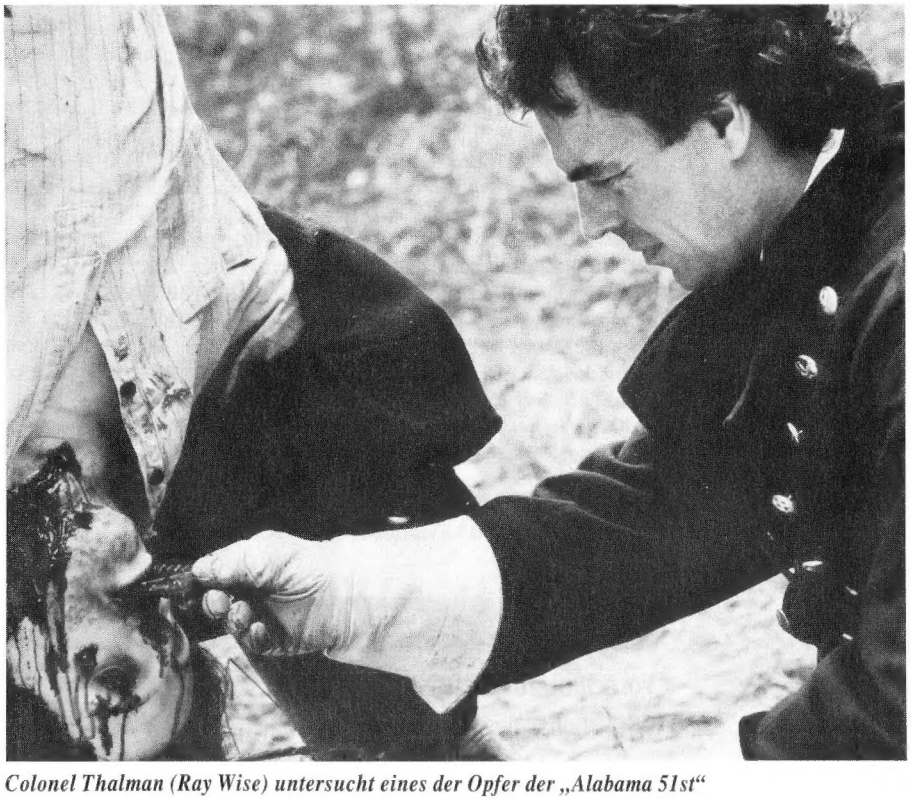
Ich habe Ihnen ja erzählt, daß ich 1988/89 eine Zeitlang nicht nur für diese Laserdisc-Firma, sondern auch für verschiedene Zeitschriften Interviews geführt habe, für „L.A. Style", „Billboard" und ein paar andere. Ein Freund von mir arbeitete damals als Praktikant bei einem Literaturagenten in New York, erzählte diesem von meinen Interviews, der interessierte sich dafür und meinte, man könne versuchen, sie einem Verlag als Buch anzubieten. Darauf nahm ich noch einmal Kontakt mit den Regisseuren auf, brachte die Interviews auf den aktuellen Stand, und etwa zwei Jahre nach meinen ersten Artikeln kam das Buch dann heraus.

Zum Schluß die obligatorische Frage nach den Projekten...

Diesen Sommer werde ich bei einem Kurzfilm Regie führen, zu dem Billy Bob Thornton das Drehbuch geschrieben hat. Bob Balaban, Brad Dourif und Cynda Williams werden die Hauptrollen spielen. *[Anm.: In einem Telefongespräch im August berichtete GH, statt Cynda Williams werde nun Molly Ringwald mitspielen, und außerdem sei auch J.T. Walsh mit von der Partie]* Der Titel ist SOME FOLKS CALL IT A SLING BLADE, und es geht um einen Typen, der seine Mutter umgebracht hat und nun aus einer Nervenheilanstalt entlassen wird. Er hat zwanzig Jahre lang keine Frau mehr gesehen, und dann erscheint diese Frau auf der Bildfläche, um ihn zu photographieren, und er kann ihr einfach nicht in die Augen sehen. Die Situation zwingt ihn, sich an seine Mutter zu erinnern. Der Film wird nur eine Viertelstunde dauern, aber das Drehbuch ist sehr stark. Im nächsten Frühjahr, also im Frühling 1994, werde ich einen Spielfilm nach einem Drehbuch machen, das auf einem Script aus dem Nachlaß von Orson Welles basiert: THE BIG BRASS RING. Francis Coppola hat sich bereit erklärt, dabei als Executive Producer zu fungieren. Der britische Schauspieler Ian McKellen *[der Profumo aus* SCANDAL*; RF]* wird eine der Hauptrollen spielen, und Sam Neill und Judy Davis haben bereits ihr Interesse bekundet. Das wird also wahrscheinlich mein zweiter Spielfilm werden. In der Zwischenzeit arbeite ich an mehreren Drehbüchern.

Wie haben Sie es geschafft, an die Rechte von THE BIG BRASS RING *zu kommen?*

Ich lernte einen jungen Hollywood-Produzenten namens John Shapiro kennen, der die Rechte von Orson Welles' Witwe Oja Kodar gekauft und ein Jahr lang vergeblich versucht hatte, aus dem Originaldrehbuch einen Film zu machen. Ich kannte den Stoff, weil es vor ein paar Jahren in niedriger Auflage als Buch erschienen war, und fand die Geschichte wundervoll. Sam Bottoms machte mich mit John bekannt und erzählte ihm von meinem Interesse. Ich schlug ihm vor, das Drehbuch zu bearbeiten, womit er auch einverstanden war. Und meine überarbeitete Fassung stieß dann auf mehr Interesse als Welles' ursprüngliches Script, das eigentlich nicht mehr als ein erster Entwurf war, aus dem nur Orson Welles und kein anderer einen Film hätte machen können. Seine Fassung spielt vornehmlich in Spanien und Afrika, weil er diese Länder so liebte und den Film dort am liebsten gedreht hätte. Ich habe die Schauplätze nun in die USA übertragen und versucht, die Geschichte in eine eher lineare Form zu bringen. Es liegt mir



Colonel Thalman (Ray Wise) untersucht eines der Opfer der „Alabama 51st"

vollkommen fern, einen Orson-Welles-Film zu drehen, das wäre genauso absurd wie PSYCHO II, da ist das Scheitern vorprogrammiert. Nein, es wird ein Film werden, der lediglich auf einer Story von Orson Welles basiert. Ich habe sein Drehbuch so behandelt, wie ich jede andere literarische Vorlage behandelt hätte. Mir ist klar, daß ich seinen Namen nicht völlig herunterspielen kann, aber man sollte wirklich keinen Orson-Welles-Film erwarten. Es wird mein Film werden. So wie Chaplins MONSIEUR VERDOUX ebenfalls auf einer Story von Orson Welles basierte. Nicht, daß ich mich mit Chaplin vergleichen will, aber es ist eine ähnliche Situation.

Aber es ist immer noch die Geschichte eines demokratischen Präsidentschaftskandidaten und seines Mentors?

Ja, es ist die Geschichte eines Politikers, der mit seiner Vergangenheit ins Reine kommen muß, mit Entscheidungen, die er vor vielen Jahren fällte und die aus ihm gemacht haben, was er heute ist, die er aber nun in Frage stellt. Und er trifft seinen Mentor aus seiner Studienzeit, der homosexuell ist. Die Geschichte wird von den Charakteren bestimmt, nicht von Aktion. Es ist so etwas wie ein Anti-CITIZEN KANE, das Porträt eines Mannes, dessen Macht nicht wächst, sondern der sich selbst zerstört. Ich bin selber gespannt, wie es sich entwickeln wird. Die Hälfte der Finanzierung steht, ich hoffe, die andere Hälfte ist bald unter Dach und Fach.

Und welche Drehbücher sind noch in Arbeit?

Eines heißt THE PHANTOM OF OMAHA, in dem es um einen amerikanischen Jungen geht, der in die Normandie kommt, um dort seine Großmutter zu beerdigen. Ihr Mann war bei der Landung der Aliierten am Omaha Beach gefallen, und sie hat sich immer gewünscht, dort ebenfalls ihre letzte Ruhe zu finden. Der Junge lernt in Frankreich ein französisches Mädchen kennen, das in ihrem Dorf als verrückt gilt, weil sie mit den Toten redet und Baguettes, Käse und Wein auf die Soldatenfriedhöfe bringt. Und sie versucht den Jungen davon zu überzeugen, daß sie mit seinem toten Großvater reden kann. Eine ziemlich romantische Geschichte also.

Erinnert ein bißchen an Alexandre Rockwells SONS *mit Sam Fuller...*

Von dem hat mir vor kurzem schon jemand erzählt. Ich habe ihn nicht gesehen, aber das macht mich natürlich ein bißchen unruhig.

P.S.: Wer HEARTS OF DARKNESS *im Kino verpaßt hat, kann die Dokumentation im Oktober in* »Premiere« *nachholen. Erstausstrahlungstermin ist am Sonntag, dem 3. Oktober, um 22.20 Uhr (nach* CAPE FEAR*).*

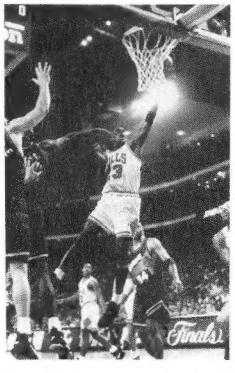
DIE OSCARS VON 1992:

Film: UNFORGIVEN *(Warner Brothers)*
Ausländischer Film: INDOCHINE (Frankreich)
Regisseur: Clint Eastwood (UNFORGIVEN)
Darsteller: Al Pacino (SCENT OF A WOMAN)
Darstellerin: Emma Thompson (HOWARDS END)
Nebendarsteller: Gene Hackman (UNFORGIVEN)
Nebendarstellerin: Marisa Tomei (MY COUSIN VINNY)
Originaldrehbuch: THE CRYING GAME (Neil Jordan)
Drehbuchadaption: HOWARDS END (Ruth Prawer Jhabvala)
Kamera: A RIVER RUNS THROUGH IT (Philippe Rousselot)
Schnitt: UNFORGIVEN (Joel Cox)
Originalmusik: ALADDIN (Alan Menken)
Song: *„Whole New World"* (Musik: Alan Menken; Text: Tim Rice)
Ton: THE LAST OF THE MOHICANS
Ton-Effektschnitt: DRACULA (Tom C. McCarthy, David E. Stone)
Art Direction: HOWARDS END (Luciana Arrighi, Ian Whitaker)
Kostüme: DRACULA (Eiko Ishioka)
Visuelle Effekte: DEATH BECOMES HER
Make-Up: DRACULA (Greg Cannom, Michele Burke, Matthew W. Mungle)
Dokumentarfilm: THE PANAMA DECEPTION (Barbara Trent)
Dokumentarischer Kurzfilm: EDUCATING PETER
Kurzer Trickfilm: MONA LISA DESCENDING A STAIRCASE
Live Action-Kurzfilm: OMNIBUS (Sam Karmann)
Irving G. Thalberg Award: Audrey Hepburn, Elizabeth Taylor
Ehren-Oscar: Federico Fellini

NACHSPANN

STEADYCAM 2/1993
25. Ausgabe seit 1982

STEADYCAM erscheint bei Cambrimil
In memoriam Scheggia, Nasti, Amedeo Aglietti
Drazen Petrovic & Reggie Lewis



Redakteur, Herausgeber, V & L: Milan Pavlovic

Mitarbeiter dieser Ausgabe: Michael Althen, Lars-Olav Beier, Brigitte Desalm, Robert Fischer, Gerd Midding, Sathyan Ramesh, Hans Schifferle, Claudius Seidl, Ulrich von Berg

Satz: NEUSATZ GmbH, Köln
Druck & Repros: Repro 68, Köln
Montage: Heidi Brandts

Anschrift der Redaktion:
Engelbertstr. 57, 50674 Köln
Telefon (0221) 516498

Erscheinungsdatum: 27.9.1993
Preis: DM 10.-

Titelbild: Gary Busey, Jan Michael Vincent und William Katt in John Milius' Surfer-Film BIG WEDNESDAY *(Der Tag der Entscheidung)*

Seite 3: Wesley Snipes und Sean Connery in RISING SUN; 4: Juliette Binoche in TROIS COULEURS. BLEU; 7: Robert De Niro und Bill Murray in MAD DOG AND GLORY; 12: Arnold als LAST ACTION HERO; 27 (oben) und 28/29: BIG WEDNESDAY; 36: RED DAWN; 37: CONAN, THE BARBARIAN; 38: JEREMIAH JOHNSON; 39: Martin Sheen in APOCALYPSE NOW; 59: Clint Eastwood IN THE LINE OF FIRE; 66: Emmanuelle Béart in UN CŒUR EN HIVER.

Unser Dank gilt: Nora Campi, Helmut Merker, Albert Wiederspiel, Jörg Etzel, Jürgen Schau, Martin Bachmann, Charlotte Foster Kranefeld, Moni Stansfield, Arno Gretzky, Heinz Springsteen, Ray Bradbury, Marki Mark, Dieter Mendelsohn, Heidi und Rudi Kleymann, den Rischs sowie den Anglern des KStA.

ISSN 09355332
c September 1993. Nachdruck nur nach Genehmigung.
pbd

Fotonachweis:

Wie so oft haben wir uns aus dem reichen Filmfundus von Robert Fischer (rf) bedienen dürfen. Praktisch alle Sautet- und Hickenlooper-Fotos sowie einige Milius-Motive entstammen dieser Quelle. Die meisten Milius-Fotos wurden allerdings von Mp bei Jerry Ohlinger in New York erstanden.
Adjani: Mp; THE AGE OF INNOCENCE: Columbia; Amerika-Bilder: Claudius Seidl; APOCALYPSE NOW: United Artists; Boris Becker: Mp; BIG WEDNESDAY: Warner Bros.; BODY SNATCHERS: Warner Bros.; UN CŒUR EN HIVER: Prokino Plus; CONAN THE BARBARIAN: Universal/Neue Constantin; DAVE: Warner Bros.; DILLINGER: American International; DOWN BY LAW: Island; DUEL: Universal TV/KStA; FAREWELL TO THE KING: Orion; THE FIRM: Paramount; FLIGHT OF THE INTRUDER: Paramount; THE FUGITIVE: Warner Bros.; HANNAH AND HER SISTERS: Orion; Henrichs: sri; INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM: Paramount; IN THE LINE OF FIRE: Columbia; IN WEITER FERNE, SO NAH! Tobis; JEREMIAH JOHNSON: Warner Bros.; Michael Jordan: Mp; JURASSIC PARK: Universal; LAST ACTION HERO: Columbia; THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN: National General/Mp; MAD DOG AND GLORY: Universal; MENACE II SOCIETY: New Line; MUCH ADO ABOUT NOTHING: Samuel Goldwyn jr.; Oscars: Mp; RAN: Neue Constantin; RED DAWN: MGM; RISING SUN: Fox; SHORT CUTS: Spelling/Senator; SLEEPLESS IN SEATTLE: TriStar; THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE: KStA/Jugendfilm; TROIS COULEURS. BLEU: bd; THE WIND AND THE LION: MGM/United Artists; THE WRONG MAN: Mp.

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 26:

Wir schwören, endlich, wirklich: Michelangelo Antonioni

Das nächste Heft erscheint als Weihnachtsgeschenk im Dezember – 1993.

Robert DeNiro
Ellen Barkin

Eine wahre Geschichte
nach dem preisgekrönten
Buch von Tobias Wolff.

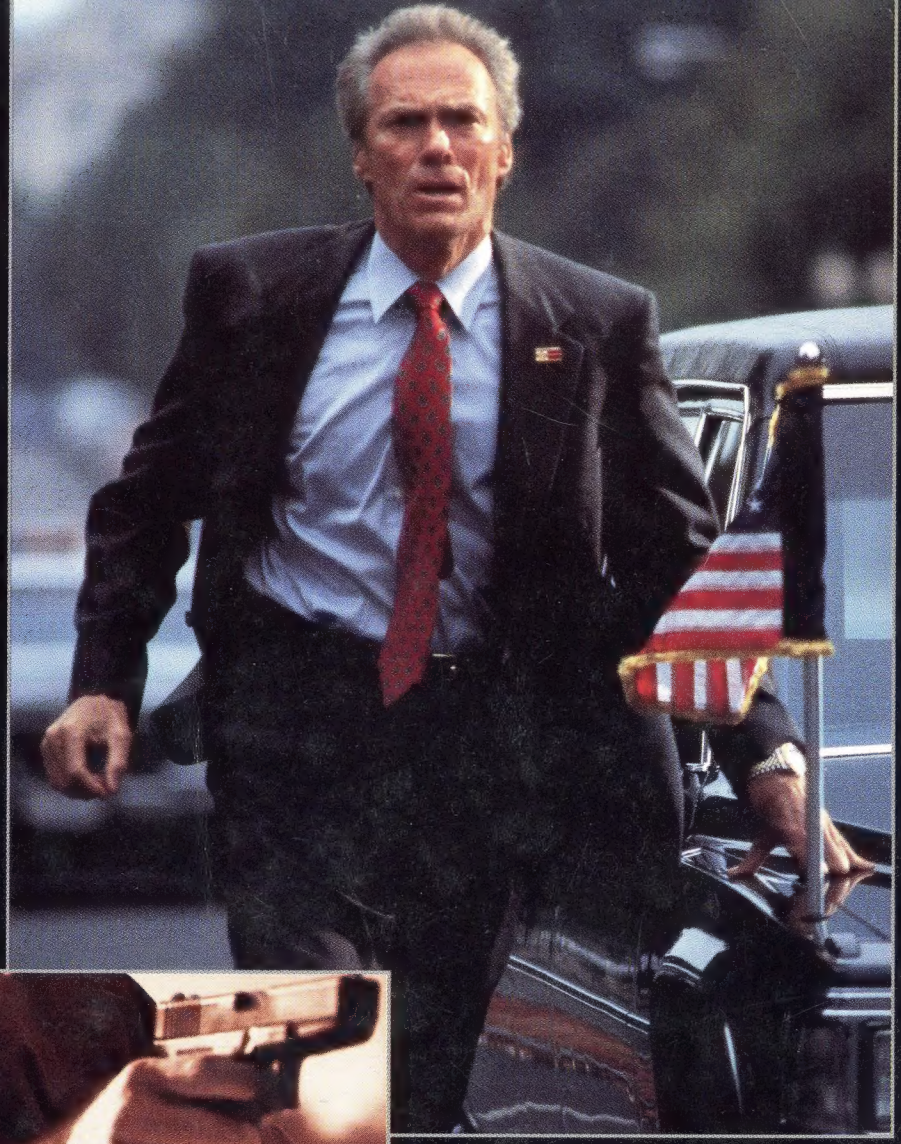
THIS BOY'S LIFE

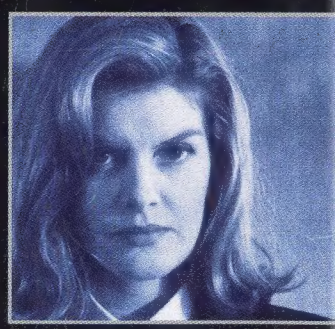
Die Geschichte einer Jugend.

Ab 11.11. im Kino

DOLBY STEREO
IN BESTIMMTEN KINOS

WARNER BROS.
A TIME WARNER ENTERTAINMENT COMPANY
©1993 Warner Bros. All Rights Reserved





CLINT EASTWOOD

JOHN MALKOVICH · RENE RUSSO

IN THE LINE OF FIRE

DIE ZWEITE CHANCE

Ab 28. Oktober im Kino

COLUMBIA PICTURES UND CASTLE ROCK ENTERTAINMENT PRÄSENTIEREN
EINE APPLE/ROSE PRODUKTION EINEN WOLFGANG PETERSEN FILM CLINT EASTWOOD JOHN MALKOVICH RENE RUSSO "IN THE LINE OF FIRE"
DYLAN McDERMOTT GARY COLE FRED DALTON THOMSON UND JOHN MAHONEY MUSIK ENNIO MORRICONE CHEFCUTTER ANNE COATES, A.C.E.
PRODUKTIONSDESIGNER LILLY KILVERT CHEFKAMERAMANN JOHN BAILEY, A.S.C. BUCH JEFF MAGUIRE CO-PRODUZENT BOB ROSENTHAL
AUSFÜHRENDE PRODUZENTEN WOLFGANG PETERSEN GAIL KATZ UND DAVID VALDES PRODUZENT JEFF APPLE REGIE WOLFGANG PETERSEN

CASTLE ROCK ENTERTAINMENT

ORIGINAL SOUNDTRACK ALS CD ERHÄLTLICH BEI Sony Music

CERRUTI 1881

DAS BUCH ZUM FILM BEI GOLDMANN

DOLBY STEREO

IM VERLEIH DER COLUMBIA TRISTAR